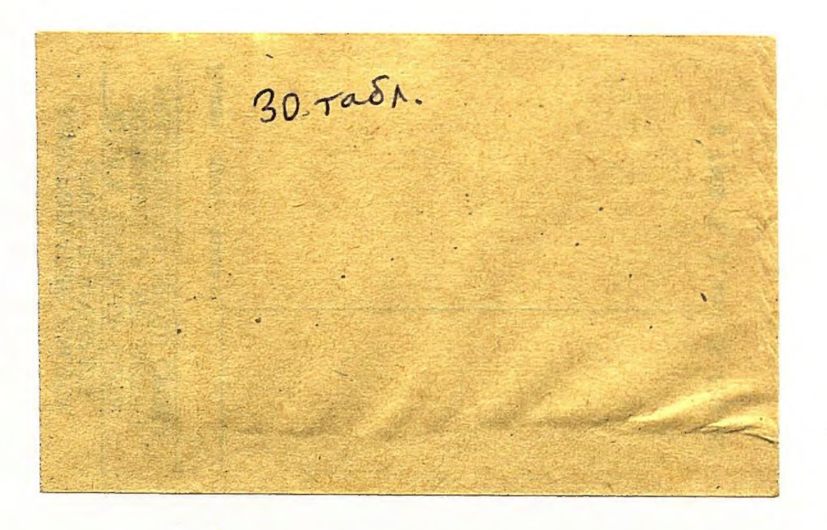
# КУЛЬТУРНЫЯ СОКРОВИЩА РОССІИ

КН-ИЗД. ТВО
"ОБРАЗОВАНІЕ"
МОСКВА

П.



Культурныя сокровища Россіи.

ВЫПУСКЪ ПЕРВЫЙ.

Юрій Шамуринъ.

# Ярославль.

# Романовъ-Борисоглѣбскъ.

# Угличъ.

Изданіе Т-ва «ОБРАЗОВАНІЕ».
МОСКВА.
1912 г.

**МОСКВА.**—1912.
Типографія **Русскаго Товарищества.** Чистые пруды, Мыльниковъ пер., с. д.
Телефонъ 18-35.



Табл. I. г. *Угличъ.* Общій видъ древнѣйшей части города.





Въ мечтахъ русскій человѣкъ живетъ въ XXI вѣкѣ, но дѣйствительность властно низводитъ къ XVII. Изъ этой дисгармоніи родится недовѣріе къ русской современности, общій отрицательный взлядъ на нее. Критическое отношеніе къ дѣйствительности отражается и на характерѣ нашихъ историческихъ познаній: въ анализѣ прошлаго подыскиваются подтвержденія противорѣчіямъ и язвамъ современности; внимательно изучаются политическія и соціальныя формы, но культурныя цѣнности, созданныя предыдущими вѣками русской жизни, находятъ мало изслѣдователей.

Мы привыкли видѣть въ историческомъ прошломъ родины только смѣшныя и печальныя стороны,—море крови, холопство, насиліе и мракъ, и эта привычка только укрѣплялась дешевымъ бряцаніемъ заслугами предковъ и казенными восторгами, шедшими изъ реакціоннаго лагеря. Неумирающая цѣнность признавалась только за созданіями русской культуры XIX вѣка,—великой литературой, музыкой, героической философіей интеллигенціи. Дальше шелъ XVIII вѣкъ,—эпоха придворныхъ интригъ и развращеннаго крѣпостничества, а затѣмъ развертывался черный свитокъ вѣковъ застоя, татарщины и мертвой византійской мистики.

Такое ошибочное и вредное представленіе сильнѣе всего поддерживается нашимъ незнаніемъ, точнѣе—непониманіемъ культуры и творчества древней Руси. Изданы въ академическихъ фоліантахъ литературные памятники, описаны учеными археологами художественныя созданія, отмѣчено своеобразіе ихъ внѣшнихъ формъ и техническихъ пріемовъ, но эстетика древней Руси,

философія ея культуры и психологія ея носителей, остается неизученной и кажется малоинтересной. Чтобы понять душу, надо полюбить; тѣ, кто описывалъ и изслѣдовалъ, видѣли только форму. И даже теперь, вступая на путь художественнаго любованія древне русскимъ творчествомъ, чувствуешь себя піонеромъ, не имѣющимъ опоры въ прошломъ...

Чѣмъ болѣе сближаешься съ древней Русью, чѣмъ глубже проникаешься ея творческимъ духомъ, нетлѣнно живущимъ въ ея художественныхъ памятникахъ, тѣмъ непоколебимѣе становится убѣжденіе, что изученіе творчества не только XVIII но даже XVII и XVI вѣковъ даетъ массу любопытнаго и цѣннаго матеріала для пониманія стихійной основы русской души. Становится очевиднымъ, что уже въ XVII-мъ вѣкѣ зарождаются тѣ психологическія черты, которыя отличаютъ современное русское творчество, что наша культура XIX вѣка, давшая такіе пышные вѣчные цвѣты, тысячью нитей связана съ до-петровскимъ временемъ, и радостное, и гордое сознаніе прочности и глубокой почвенности національной культуры и созданнаго ей искусства вознаграждаетъ за труды, потраченные на кропотливое изученіе памятниковъ прошлаго!

---

Искусство XVII и предыдущихъ вѣковъ служило преимущественно церкви. Свѣтское, бытовое искусство въ небогатой Руси никогда не отличалось особенной пышностью. Каменныя постройки дошли до насъ только въ видѣ церквей, такъ какъ гражданское зодчество по ряду мѣстныхъ условій въ сѣверной и центральной Россіи было деревяннымъ; безконечные сокрушительные пожары не разъ сметали цѣлые города, уничтожая плоды долгой художественной культуры. Живопись, какъ станковая, такъ и стѣнная, почти исчерпывалась иконописью, украшавшей древне-русскіе храмы; «бытейское письмо», декорировавшее палаты царя и знатныхъ бояръ, сохранилось также слабо, какъ и гражданскія постройки. Лучшимъ образцомъ древне-русской живописи остаются фрески московскихъ и поволжскихъ церквей. Прикладное искусство въ видѣ деревянной рѣзьбы, чеканнаго, «ценинннаго», финифтяннаго и кузнечнаго дѣла,—по своимъ орнаментальнымъ задачамъ не могло носить строго религіознаго характера, но опять-таки самые цѣнные его памятники сохранились въ церквахъ.

У читающей русской публики есть упорное предубѣжденіе противъ древняго религіознаго искусства. Отчасти благодаря незнакомству съ лучшими, достойными художественнаго любованія, церковными памятниками, отчасти—вслѣдствіе того не научнаго, какого-то «елейнаго» отношенія къ древности, которымъ до нашихъ дней полна за немногими исключеніями русская церковная археологія. Задача этой книги, отнюдь не претендуя на новаторство, попытаться подойти къ церковному искусству древней Руси съ эстетической точки зрѣнія.

---

Въ эпохи, подобныя нашему XVII вѣку или католическому средневѣковью, религіи служила вся жизнь и все творчество. Всѣ помыслы, все умѣнье брала церковь и, получая щедрую контрибуцію отъ жизни, не отгоняла ее отъ своихъ росписныхъ сводовъ: древнее православное искусство, какъ это видно хотя бы изъ дивной стѣнописи ярославскихъ церквей, не ограничивалась узко церковными, догматическими изображеніями; священное писаніе, исторія церкви и Россіи, нравоучительныя притчи, апокалипсисъ, — все это даетъ громадное количество темъ для цѣлыхъ живописныхъ цикловъ. Въ этихъ фрескахъ открывается совершенно новый эстетическій міръ, необыкновенно поучительный для пониманія русской души. Но и помимо этой поучительности, есть въ красотѣ древнихъ церквей большая прелесть и власть даже надъ утратившей вѣру душой: незримыя нити возвращаютъ блуднаго сына къ воспоминаніямъ дѣтства, связываютъ какими-то подсознательными ассоціаціями, пробуждаютъ что-то вѣчно дремлющее въ низинахъ души. Такъ живя въ столицѣ, погрузившись съ головой въ дѣловую, сухую суету, все же встрепенешься и вспомнишь о чемъ-то родномъ и далекомъ при звонѣ пасхальныхъ колоколовъ...

Съ итальянскихъ озеръ, гдѣ вѣчно празднуетъ природа, все же тянетъ русскаго человѣка домой, на лѣсную рѣчушку, въ тѣнистый оврагъ за селомъ, или въ ржаное поле, откуда видны золотыя маковки. Эта притягательная сила есть и въ старыхъ храмахъ, въ которыхъ такъ наивно и выразительно кристализовалось русское творчество XVII вѣка!

---

Ярославская старина вся исчерпывается церковными памятниками. Въ этой книгѣ они разсматриваются со стороны представляемаго ими художественнаго интереса. Древне-русское церковное искусство достигло полной зрѣлости во второй половинѣ XVII вѣка. Предыдущіе вѣка представляются цѣпью исканій, усиліемъ народа создаютъ свою эстетику, найти для нея достаточно гибкія формы, чтобы воплотить свое міроощущеніе, свою завѣтную мистику и свою религію. Сначала повторяются византійскія формы, холодныя и безразличныя въ великокняжескомъ Кіевѣ, оживленныя немного топорнымъ, русскимъ пониманіемъ красоты въ Новгородѣ и Псковѣ. Византійскія основы разнообразятся и дополняются формами романскаго искусства, завезенными въ XII вѣкѣ во Владиміро-Суздальскую землю. Послѣ двухъ мертвыхъ вѣковъ татарскаго ига крѣпнетъ и обстраивается Москва; выписываются итальянскіе художники и снова въ русское искусство вливается живительная струя ранняго возрожденія. Съ другой стороны на Сѣверѣ зарождается совершенно оригинальное русское искусство и его деревянное зодчество оказываетъ сильное вліяніе на Москву. Здѣсь въ XVI-мъ вѣкѣ — «золотомъ вѣкѣ русскаго искусства», по мнѣнію проф. В. Н. Щепкина [1]), пышно расцвѣтаетъ своеобразное русское творчество, иногда говорящее о связи съ искусствомъ Востока, иногда воспринимающее доносящіяся съ Запада вѣянія ренессанса. Церковное зодчество достигаетъ невиданнаго богатства и разнообразія. Ученый изслѣдователь найдетъ въ его созданіяхъ заимствованные элементы, отзвуки видѣннаго и подсказаннаго, но цѣлое получается глубоко оригинальное, возможное и мыслимое только на Руси.

По цѣлому ряду экономическихъ и географическихъ причинъ, о которыхъ придется говорить ниже, церковное зодчество XVII-го вѣка достигаетъ наибольшаго великолѣпія въ сѣверномъ поволжьи, преимущественно въ городахъ теперешней Ярославской губерніи. Даже храмы царственной Москвы кажутся убогими часовнями передъ сверкающей нарядностью Ярославскихъ церквей. Группировка куполовъ, декорація стѣнъ, пышная обработка порталовъ и оконъ, сказочная пестрота изразцовъ,—все это достигаетъ громаднаго художественнаго совершенства, одинаково близкаго и понятнаго и фанатику православія, и религіозному инди-

---

[1]) «Отчетъ Моск. Истор. Музея за 1907 годъ».



Табл. II. г. *Ярославль.* ц. Петра и Павла „на Волжскомъ берегу“ 1691 г.

ференту, и убѣжденному атеисту, поскольку каждый изъ нихъ способенъ къ эстетическому воспріятію.

Въ городахъ Ярославской губерніи почти не сохранилось памятниковъ ранѣе XVII-го вѣка. Все лучшее, что мы находимъ, относится ко второй половинѣ XVII-го столѣтія. Послѣдующіе вѣка не дали городамъ сѣвернаго поволжья ничего художественно значительнаго, а тѣмъ болѣе ничего характеризующаго мѣстное творчество, и они застыли въ своемъ обликѣ, данномъ концомъ XVII-го вѣка.

Еще въ болѣе сильной степени, чѣмъ церковное зодчество, характеризуетъ ярославскіе храмы стѣнная живопись. Всѣ стѣны лучшихъ церквей, паперти, входы, столбы, алтарныя абсиды и даже откосы оконъ представляютъ сплошной коверъ стѣнописи, единственной какъ въ смыслѣ сохранности и количества, такъ и въ смыслѣ богатства и разнообразія сюжетовъ, колоритности и прелести декоративнаго эффекта. Стѣнопись эта, одно перечисленіе изображеній и описаніе которой потребовало бы нѣсколькихъ увѣсистыхъ фоліантовъ, даетъ незамѣнимый матеріалъ для проникновенія въ душу древне-русскаго художника, какъ выразителя своеобразной, вполнѣ развитой культуры. Условный стиль иконописныхъ фресокъ требуетъ нѣкоторой приспособленности и привычки для пониманія его характернаго языка,—и для того, кто не побоится преодолѣть его кажущуюся мертвенность и сухость, его несоотвѣтствіе съ нашими обычными художественными представленіями, онъ окажется очень воспріимчивымъ и выразительнымъ. Менѣе одухотворенными представляются созданія прикладного искусства, въ обиліи украшающія ярославскія церкви, но въ нихъ привлекаетъ громадное мастерство, особенно поражающее въ деревянной рѣзьбѣ.

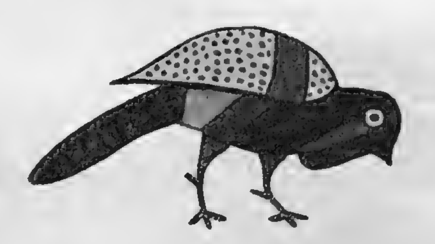
---

Слѣдуя намѣченной выше задачѣ, этотъ очеркъ не можетъ претендовать на историческую полноту и всесторонность. Взятъ только одинъ уголокъ необъятно широкой жизни—міропониманіе людей прошлаго, поскольку оно проявляется въ ихъ матеріальныхъ твореніяхъ; но этотъ уголокъ одинъ изъ наиболѣе важныхъ и опредѣляющихъ: въ немъ неумирающая цѣнность, потому что разъ созданная красота уже никогда не повторится и никогда не перестанетъ радовать міръ, въ немъ не только

ключъ къ глубокому пониманію прошлаго, но и оправданіе его передъ вѣчностью...

Тѣ люди, что когда-то населяли зеленые берега Волги, много страдали, много трудились, много пролили крови. Теперь все это забыто и часто осмѣяно, потому что тяжелое наслѣдство оставили они своимъ потомкамъ. И только остались у тихой Волги созданные ими прекрасные храмы; въ ихъ вѣковомъ полумракѣ пестрѣютъ живописныя изображенія, ставшія ненужными и непонятными, и разсказываютъ внимательному наблюдателю о томъ свѣтломъ и прекрасномъ, что было въ душѣ людей допетровской *святой* Руси!

Съ началомъ петербургскаго періода нашей исторіи, съ рѣзкимъ переломомъ и отказомъ отъ прошлаго, порвалась связь нашего времени съ Русью прежнихъ вѣковъ. Мы, теперешніе, думаемъ, что явились сами по себѣ, подъ суровымъ воздѣйствіемъ петровской дубинки, скроенные изъ разрозненныхъ лоскутьевъ западной мысли и дѣла. Теперь у насъ есть великая литература. мы гордимся сказаннымъ міру новымъ *русскимъ* словомъ, философіей учительства и подвижничества, проповѣдью любви и всепрощенія. Это слово сказала интеллигенція—такъ кажется намъ,—интеллигенція, воспитанная Тургеневымъ, Толстымъ и Достоевскимъ; мы вѣримъ, но непрочно, что это слово идетъ отъ народа,—и тѣмъ радостнѣе знать, что предпосылки этого слова уже родились въ XVII вѣкѣ, что казавшееся послѣднимъ достиженіемъ интеллигентской мысли, давно родилось въ стихійной душѣ народа...



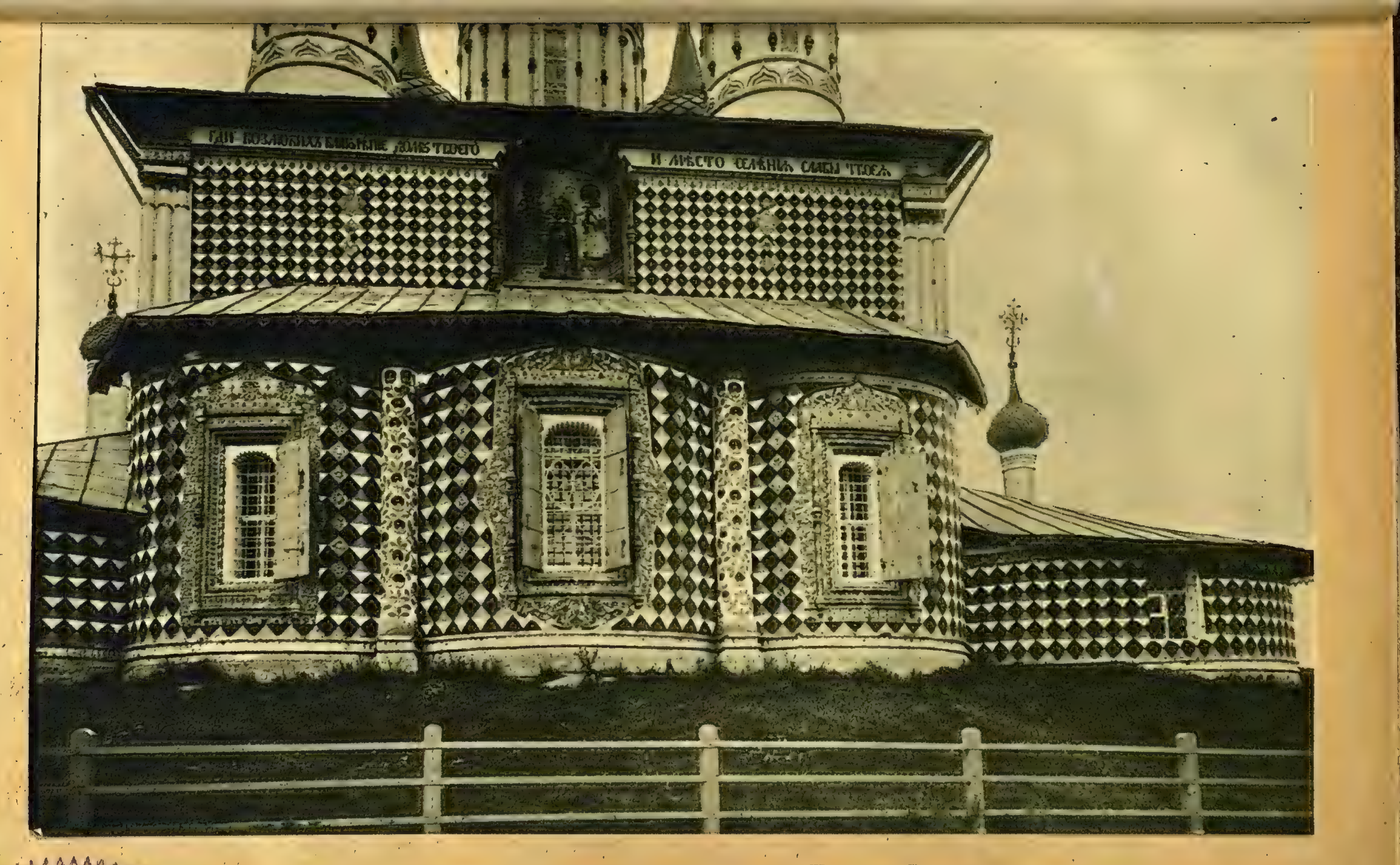
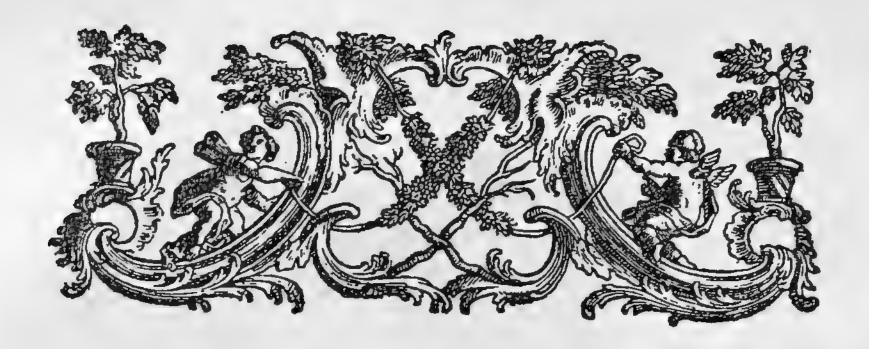


Табл. III. г. Ярославль. Алтарная стѣна у Петра и Павла на Волжскомъ берегу. 1691 г.



## I. Ярославль.

О началѣ Ярославля сохранились только преданія и смутныя извѣстія; лѣтописи же впервые упоминають о немъ подъ 1071 годомъ. Преданіе относитъ основаніе города къ самому началу XI-го вѣка, приписывая его кн. Ярославу Мудрому. Есть нѣсколько легендъ, украшающихъ начальную исторію города: имъ опасно вѣрить, потому что каждая легенда и въ самомъ замыслѣ, и въ подробностяхъ носить замѣтный отпечатокъ создавшей ее эпохи. Но легенда всегда красива и ее хочется выслушать и полюбить, какъ сказку... Рукопись XVII-го вѣка разсказываетъ какъ князь Ярославъ охотился на берегу Волги и чудеснымъ образомъ спасся отъ медвѣдицы. Въ память этого и былъ основанъ городъ при впаденіи р. Которосли въ Волгу... Еще цвѣтистѣе и фантастичнѣе разсказываетъ преданіе, повидимому сложившееся въ XVIII-го вѣкѣ[1]). Князь Ярославъ, прибывъ на мѣсто, гдѣ расположенъ былъ впослѣдствіи «Рубленный городъ»,—самая древняя часть Ярославля, встрѣтилъ здѣсь удалившагося отъ міра и жившаго въ землянкѣ старца. То былъ Рогдай, сотрудникъ Добрыни, одинъ изъ первыхъ богатырей Владиміра Святого. Ярославъ сказалъ Рогдаю небольшую рѣчь, свидѣтельствующую о его просвѣщенномъ образѣ мыслей и хорошемъ знакомствѣ съ французской философіей XVIII-го вѣка: «На брегѣ семъ сотрудимъ градъ. Дадимъ народу средства познать пріятство и пользу взаимности съ другими странами; воздвигнемъ храмы Вседержителю во славу; учредимъ училища и симъ способомъ откроемъ скрытыхъ талантовъ хранилище.

---

[1]) *Павелъ Львовъ*. Повѣствованіе о построеніи г. Ярославля, взятое изъ исторіи. «М. 1820 г.»

Положимъ награды за успѣхи въ наукахъ, художествахъ, промыслахъ и торговлѣ; преклонимъ добрую людей волю въ обрѣтеніе собственнаго ихъ благополучія и тако, съ осторожностью поведемъ человѣка путемъ пріятнымъ къ желаемой намъ цѣли».

На пространствѣ теперешней Ярославской губерніи Ярославль не былъ старѣйшимъ городомъ. Значительно раньше существовалъ и возвысился Ростовъ Великій, создавшій ростовское княжество, въ предѣлахъ котораго возникъ и Ярославль. Городъ расположенъ при устьи р. Которосли, соединявшей судоходнымъ путемъ озеро Неро, на берегу котораго процвѣталъ Ростовъ съ Волгой. Такимъ образомъ заслуживаетъ довѣрія предположеніе, что Ярославъ Мудрый соорудилъ при устьи Которосли укрѣпленіе, защищавшее водный путь къ Ростову. Можно довѣриться и обстоятельному разсказу рукописи XVII-го вѣка [1]) о первыхъ обитателяхъ Ярославля, о колонизаціи его русскими: «при брезѣ рѣки Волги и Которости... бысть селеще, рекомое Медвѣжій уголъ, въ немъ же на сельницы человѣцы, поганой вѣры—языцы, зли суще»... Они покланялись богу Волосу—«сирѣчь скотій богъ». Занимались скотоводствомъ и грабежомъ судовъ, проходившихъ по Волгѣ. Ярославъ, основавъ городъ, населилъ его христіанами ростовцами, но «населенцы Медвѣжьяго угла не пріобщахуся граду, живяше особо и кланяшеся Волосу»...

Въ 1218 году Ярославль отдѣляется отъ Ростовскаго княжества и становится удѣломъ кн. Всеволода, сына Константина.

За двѣсти съ лишнимъ лѣтъ существованія въ качествѣ самостоятельной политической единицы Ярославль не сумѣлъ внести въ свою исторію грозныхъ и вѣчныхъ страницъ. На всемъ, что творилось въ Ярославлѣ за это время и что сохранили лѣтописи, лежитъ отпечатокъ неистощимаго провинціализма: все мелко, тихо, не выходитъ изъ предѣловъ областныхъ интересовъ. Тѣмъ не менѣе Ярославль является замѣтнымъ культурнымъ центромъ. Въ XIII вѣкѣ здѣсь уже упоминается Спасо-Преображенскій монастырь,—одинъ изъ древнѣйшихъ въ Россіи, тотъ, въ которомъ было найдено «Слово о полку Игоревѣ». Въ самомъ же началѣ XIII вѣка въ Ярославлѣ существовало первое изъ извѣстныхъ на сѣверѣ училищъ, въ 1214 году переведенное въ Ростовъ, ко двору княжескому, построенному Константиномъ Всеволодовичемъ, отцомъ перваго ярославскаго князя.

---

[1]) «Труды Ярославской Архивной Комиссіи». Кн. 3. вып. IV. стр 7.

Въ 1221 году Ярославль погорѣлъ. О размѣрахъ и богатствѣ тогдашняго города можно судить по тому, что однѣхъ церквей сгорѣло 17. То же количество церквей существуетъ и теперь въ древней части Ярославля—Земляномъ и Рубленномъ городѣ [1]). Исторія ярославскаго княжества не богата разсказами о битвахъ и побѣдахъ. Войны носятъ мѣстный характеръ. Въ 1228 году ярославцы ходили со своимъ княземъ на Мордву, — «повоеваша ю» [2]) и вернулись съ многочисленнымъ полономъ. Въ 1237 году Ярославль былъ разоренъ татарами, а 4-го марта 1238 года ярославцы участвовали въ роковой битвѣ на рѣкѣ Сити, потеряли въ ней своего князя Всеволода и даже не могли найти его тѣла.

Затѣмъ наступаетъ двухвѣковая страда подъ властью татаръ. Въ 1257 году ярославцы по преданію сдѣлали первую на Руси попытку свергнуть монгольское иго. Ханъ Берке приказалъ произвести народную перепись; приказъ этотъ былъ враждебно встрѣченъ всей Русью. Ярославцы прогнали татарскихъ переписчиковъ. Для наказанія строптивыхъ явились татарскія полчища, князь Константинъ вышелъ противъ нихъ съ большой дружиной и 3-го іюня на возвышенности, находящейся за Которостью, произошла битва и ярославцы были разбиты. Мѣстность, гдѣ произошла битва, получила названіе «Туговой Горы», — здѣсь тужили ярославцы о павшихъ воинахъ. Теперь на Туговой горѣ кладбище. Такъ до нашихъ дней Тугова гора остается мѣстомъ скорби и послѣдняго успокоенія...

Въ 1463 году кончилось самостоятельное существованіе Ярославля: князь Александръ Брюхатый промѣнялъ ярославское княжество, какъ свою вотчину, Іоанну III на вотчины въ московскомъ княжествѣ.

---

Такова короткая и незамѣтная политическая исторія Ярославля. Совершенно не участвуя въ политикѣ, Ярославль чуть не съ первыхъ десятилѣтій своего существованія начинаетъ играть замѣтную роль въ экономической жизни сѣверной и московской Руси. Ярославскій край, расположенный на перепутьи торговыхъ трактовъ Сѣвера—Тверской и Новгородской земли, съ Югомъ и Востокомъ, а въ частности Ярославль, стоявшій на пути къ богатому Ростову, съ давнихъ поръ участвовалъ въ торговлѣ. Най-

[1]) *Головщиковъ.* Историческій очеркъ г. Ярославля.
[2]) «Никоновская лѣтопись», ч. II, стр. 356.

денныя въ Ярославской губерніи и, между прочимъ, въ Угличѣ арабскія и персидскія монеты VII и послѣдующихъ вѣковъ свидѣльствуютъ объ оживленныхъ торговыхъ сношеніяхъ съ Востокомъ. Въ это отдаленное время Ярославль, повидимому, служилъ только транзитнымъ пунктомъ между могучимъ Новгородомъ и восточными племенами. И здѣсь умѣстно вспомнить, что по преданію поводомъ къ основанію Ярославля была необходимость защитить ходящія по Волгѣ и Которосли суда отъ грабителей Медвѣжьяго угла...

Экономическое возвышеніе Ярославля тѣсно связано съ раззореніемъ Новгорода. Главный торговый рынокъ сѣверной Руси былъ уничтоженъ полчищами Іоанна Грознаго. Новгородскіе купцы, предпріимчивые и опытные, частью переселенные въ Ярославль, поднимаютъ его торговое значеніе. Присоединеніе къ Москвѣ казанскаго и астраханскаго царствъ открываетъ свободный путь въ Азію; открытіе англичанами въ 1553 году торговаго пути черезъ Архангельскій портъ, Вологду и Ярославль, въ «Московію» и на Востокъ, дѣлаетъ Ярославль однимъ изъ наиболѣе удобныхъ мѣстъ обмѣна и перегрузки европейскихъ и азіатскихъ товаровъ. Иностранцы уже въ XVI вѣкѣ селятся въ Ярославлѣ на постоянное жительство и, по описи 1630 года, ихъ было 29 дворовъ. Когда въ царствованіе Михаила Ѳеодоровича Швеція закрыла порты Балтійскаго моря, а несогласія съ Польшей отрѣзали сухопутное сообщеніе съ Западомъ,—главный торговый путъ изъ портовъ Бѣлаго моря въ Москву шелъ черезъ Ярославль. Бойкая торговля, удобство сообщенія и выигрышное положеніе международнаго рынка, не могли не отразиться на характерѣ населенія, его зажиточности, большей культурности и предпріимчивости. Кромѣ издавна существовавшаго рыбнаго промысла, въ XVII вѣкѣ въ Ярославѣ появляются селитренные, клеевые, кожевенные, гончарные, изразцовые и т. п. заводы. Кромѣ торговцевъ и мастеровъ Ярославль поставляетъ и искусныхъ ремесленниковъ. Кузнечное, чеканное, рѣзное, иконописное ремесло прославляютъ Ярославль уже въ серединѣ XVII вѣка. Дошедшія до насъ работы ярославскихъ ремесленниковъ, попадающіяся не только въ поволжскихъ городахъ, но и въ Москвѣ, свидѣтельствуютъ о высокомъ мастерствѣ, обиліи творческихъ мотивовъ и большой художественной воспріимчивости.

Кромѣ причинъ экономическихъ, вродѣ наличности обширнаго и богатаго торговаго класса, усердно занимавшагося храмо-



Табл. IV. *г. Ярославль.* ц. Іоанна Предтечи въ Толчковѣ. 1671-1687 г.

здательствомъ—всѣ лучшія церкви Ярославля выстроены на средства купцовъ,—цѣлый узелъ счастливыхъ условій способствовалъ высокому уровню технических и художественныхъ знаній въ Ярославлѣ. Оживленная торговля благопріятствовала заносу новыхъ пріемовъ и вкусовъ—съ Востока и съ Запада. Какъ общій принципъ, можно установить, что во второй половинѣ XVII вѣка, въ ярославскомъ творчествѣ въ орнаментаціи и прикладномъ искусствѣ замѣтно преобладающее вліяніе Востока, въ изобразительномъ—Запада.

---

Нигдѣ на Руси не достигала деревянная рѣзьба, любимая орнаментація русскаго народа, такой художественной высоты, какъ въ Ярославлѣ.

Во многихъ церквахъ и монастыряхъ хранятся до нашихъ дней изумительные по мастерству, вкусу и неистощимой изобрѣтательности орнаментальныхъ формъ, рѣзные иконостасы, царскія врата, царскія и патріаршія сидѣнья, надпрестольныя сѣни—деревянные шатры, помѣщавшіеся въ алтарѣ надъ престоломъ. Рѣзьба очень разнообразна; орнаменты ажурные, накладные чередуются съ просто рѣзанными, отдѣльныя части золотятся, серебрятся или окрашиваются въ красную и синюю краску. Великолѣпный образецъ рѣзной сѣни есть въ церкви Иліи Пророка. (табл. XI.). Архитектура сѣни вполнѣ русская, навѣянная шатровыми покрытіями деревянныхъ церквей сѣвера, но хитрые узоры причудливо-сплетающагося орнамента отдаютъ чисто восточной пряностью и роскошью, и ни откуда, кромѣ Востока, попасть въ Ярославль не могли. По карнизу сѣни выбита надпись, устанавливающая время ея исполненія: «Лѣта 7165 (1657 году) сдѣлана сія сѣнь въ церковь святого славнаго пророка и Боговидца Ильи и при державѣ государя царя и великаго князя Алексѣя Михайловича Великія и Малыя и Бѣлыя Руси Самодержцѣ и пресвятѣйшимъ патріархѣ Никонѣ и преосвященномъ митрополитѣ Іонѣ Ростовскомъ и Ярославскомъ...» [1]).

Въ деревянной рѣзьбѣ XVII вѣка поражаетъ не столько техническое мастерство, сколько изысканность орнамента, его фантастическая запутанность и сложность: причудливо сливаются и извиваются змѣистыя линіи, сплетаются въ какіе-то таин-

---

[1]) Цит. по Павлинову. «Исторія русской архитектуры». Стр. 231.

ственные узлы и снова развиваются смѣлымъ изгибомъ, и глазъ совершенно теряетъ способность разобраться въ этой орнаментальной сказкѣ, прослѣдить ея составныя части, но вмѣстѣ съ тѣмъ ясно чувствуется выдержанность общаго замысла, цѣльность затѣйливаго узора. Тутъ чувствуется довольно близкое родство съ искусствомъ мусульманскаго Востока: тотъ же характеръ невѣроятно сложнаго узора мы встрѣчаемъ на древнихъ персидскихъ тканяхъ и особенно на чеканныхъ и филигранныхъ произведеніяхъ. Несомнѣнно, образцы мусульманскаго творчества попадали въ Ярославль по Волгѣ и прельщали русскихъ рѣзчиковъ пышностью узора.

Ни въ чемъ не выступаетъ такъ рѣзко духъ восточнаго искусства какъ въ этомъ хитростномъ орнаментѣ. Его рѣзкая коренная противоположность европейскому, западному искусству опредѣлилась со временъ древней Греціи. Уже тамъ поняли люди прелесть «прекрасной ясности», божественное величіе гармоніи и все искусство Запада искало отчетливости формъ, ихъ рѣзкой опредѣленности и согласованности, изящества спокойнаго, разсудочнаго творчества. Востокъ же навѣки застылъ въ какомъ-то опьяненіи загадочной сложностью формъ, льющихся въ смутномъ, дразнящемъ глазъ ритмѣ, такихъ же неясныхъ и неуловимыхъ, какъ сонъ, какъ грезы опьяненія...

Русское искусство XVII вѣка цѣликомъ не примыкало ни къ одному изъ этихъ двухъ художественныхъ идеаловъ, но чаще склонялось къ Востоку и даже заимствованныя съ Запада формы сдабривало восточной пышностью...

«Декоративное искусство, быть можетъ, единственная область, въ которой русскій геній вылился не менѣе ярко, чѣмъ въ архитектурѣ... Русскій народъ во всѣ времена обнаруживалъ инстинктивное неудержимое влеченіе къ украшенію...» говоритъ историкъ русскаго искусства Игорь Грабарь[1]). Деревянная рѣзьба— излюбленное мастерство русскаго сѣвера; крыльца, окна, прялки, мебель, ларцы, вальки, дуги, салазки — старательно украшаются доморощенными художниками, но эта рѣзьба, живущая до сихъ поръ въ народномъ творчествѣ въ лѣсной глуши сѣвера, вдали отъ фабричной пошлости, никогда не поднимается до *роскоши и виртуозности* Ярославскихъ мастеровъ XVII вѣка. Народное творчество сѣвера недисциплинировано, не создаетъ школы и

---

[1]) «Исторія русскаго искусства» т. I. стр. 134—135.



Табл. V. г. ***Ярославль.*** Западный входъ и папорть ц. Іоанна Предтечи въ Толчковѣ. 1671-87 г. Роспись 1694-5 г.

возможно—уже нѣсколько вѣковъ мастера-рѣзчики повторяютъ однѣ и тѣ же нехитрыя формы. Въ рѣзьбѣ же ярославскихъ вратъ чувствуется школа, зрѣлая художественная культура, увѣренное мастерство. И мы въ правѣ говорить о ярославскихъ рѣзчикахъ, какъ объ опредѣленной творческой группѣ.

Ихъ издѣлія расходились по сосѣднимъ городамъ, заносились въ Москву и среднее Поволжье, но лучшіе образцы оставлялись на родинѣ. Надпрестольная сѣнь Ильинской церкви, по единогласному отзыву всѣхъ изслѣдовавшихъ ее, лучшая въ Ярославлѣ. Ея орнаментъ состоитъ изъ стилизованныхъ «травъ», вѣтвей, диковинныхъ цвѣтовъ и всевозможныхъ птицъ, болѣе близкихъ воображенію создателя сѣни, чѣмъ описательной зоологіи: попугаевъ, двуглавыхъ орловъ, голубей, «птицы бабы» и «птицы неясыти».

Рельефная рѣзьба вызолочена и высеребрена, и тамъ, гдѣ нѣтъ ажура, сквозного прорѣза,—имѣетъ фонъ, или по терминологіи XVII вѣка—«землю», окрашенную преимущественно въ синій и красный цвѣтъ. Сторона ея четвероугольнаго основанія превышаетъ сажень, а вышина отъ подвѣса выкружки до креста около 10 аршинъ[1]). Красивая, но испорченная грубымъ поновленіемъ, сѣнь, исполненная въ 1636 году, есть въ Николо-Надѣинской церкви. Изъ рѣзныхъ царскихъ вратъ отмѣтимъ находящіяся въ ц. Іоанна Предтечи въ Толчковѣ, повидимому конца XVI вѣка, съ сильнымъ вліяніемъ мусульманскаго Востока, и врата придѣла во имя св. Гурія въ той же Ильинской церкви, еще болѣе ранней эпохи.

Не останавливаясь на «кузнечномъ дѣлѣ» Ярославскихъ мастеровъ, украшавшихъ церкви «кандилами», т.-е. висячими подсвѣчниками, паникадилами и кронштейнами для лампадъ и «кандилъ», переходимъ къ лучшему памятнику творчества ярослав, евъ—церковной стѣнописи. ✓

---

Стѣнописи ярославскихъ церквей поражаютъ прежде всего своими колоссальными площадями—и въ соотвѣтствіи съ этимъ обиліемъ и разнообразіемъ изображеній. Москва не знала такого розмаха, скромные размѣры ея церквей не позволяли развернуться даже ея мастерамъ, которые находили просторъ для

---

[1]) *И. Барщевскій.* Историческій очеркъ города Ярославля стр. 100.

примѣненія своего искусства только въ Ярославлѣ. Центромъ живописной культуры XVII вѣка была Москва и Оружейная палата съ царскими мастерами; но несмотря на художественное главенство Москвы несомнѣнно вліяніе сѣвернаго Поволжья на эволюцію иконописныхъ традицій. Прежде всего по количеству иконописныхъ мастеровъ Ярославль, Кострома, Кинешма и Вологда занимали первое мѣсто; едва только въ Москвѣ открывалась какая-либо крупная работа и единоличныя силы московскихъ мастеровъ были недостаточны,—вызывались «городовые иконописцы» изъ перечисленныхъ городовъ, иногда же и изъ Романова, Устюга и т. д.[1]). Вполнѣ естественно, что область наивысшей художественной культуры снабжала мастерами всю Русь, начиная со столицы, но въ такомъ случаѣ необходимо признать воздѣйствіе тѣхъ эстетическихъ вкусовъ и традицій, которыя приносились въ Москву съ береговъ Волги, на центръ русской иконописи...

Затѣмъ—ярославская область съ ея обширнымъ храмоздательствомъ была главнымъ заказчикомъ на иконописныя работы, значительно превосходила въ этомъ отношеніи Москву, и ея художественные вкусы не могли не регулировать дѣятельности «изографовъ»—художниковъ-иконописцевъ. И наконецъ, огромна роль ярославскихъ стѣнописей въ общей эволюціи русской иконописи: художникамъ, которымъ поручалось покрыть фресками нѣсколько тысячъ квадратныхъ аршинъ, приходилось выходить изъ рамокъ обычныхъ иконографическихъ сюжетовъ, и не ограничиваясь традиціонными изображеніями,—«переводами», т.-е. копированіемъ по «подлинникамъ» освященныхъ обычаемъ и церковью темъ, создавать новыя, самостоятельныя композиціи. Только въ ярославскихъ церквахъ проявляется вполнѣ своеобразная художественная культура древней Руси, огромная начитанность ея художниковъ, мастерство стилизаціи, наблюдательность, умѣнье въ предѣлахъ иконописнаго стиля изображать сложныя бытовыя и историческія сцены, подчасъ интересное, даже виртуозное совмѣщеніе реалистической правды съ стилистическими требованіями «благолѣпія» и вѣрности традиціямъ...

---

Изъ декоративныхъ художествъ, поддерживавшихся въ Ярославлѣ широкимъ строительствомъ и достигшихъ высокаго раз-

[1]) «Труды VII археолог. съѣзда». т. I. ст. Н. Покровскаго стр. 250.

витія, заслуживаетъ вниманія маіолика, — поливные изразцы, изготовленіе которыхъ объединялось подъ общимъ названіемъ «цѣниннаго дѣла».

Изразцовые наличники и карнизы были въ ходу въ Москвѣ XVII вѣка. Мы знаемъ даже примѣръ цѣлаго фасада сплошь выложеннаго изразцами—Крутицкій теремокъ. Но московскія изразцовыя украшенія кажутся бѣдными по сравненію съ тѣмъ, что мы видимъ на ярославскихъ церквахъ—Іоанна Златоуста въ Коровникахъ, Петра и Павла на Волжскомъ берегу и Николы Мокринскаго. Изразцы украшаютъ стѣны ярославскихъ церквей вперемѣшку съ кирпичными углубленіями и выступами, эффектно разнообразя однотонную гладь стѣны. Особенно же мастерски декорируются изразцами алтарныя стѣны церквей, всегда нарядныя въ православномъ храмѣ. Наличники оконъ, выложенные изразцами, достигаютъ въ церкви Іоанна Златоуста почти $1^1/_2$саженной величины: алтарная стѣна, благодаря золотисто-зеленому пятну окна, получаетъ роскошную, торжественную обработку (Табл. XV ). Съ еще большимъ декоративнымъ чутьемъ украшена стѣна ц. Петра и Павла на Волжскомъ берегу, дивное созданіе русскаго декоративнаго творчества, немного грубаго и аляповатаго для нашего изнѣженнаго глаза, но по своему красиваго (Табл. III). Узоръ изразцовъ по своему восточному характеру, по своей спутанности, сливающей отдѣльныя формы въ общемъ впечатлѣніи прекраснаго декоративнаго замысла, очень близокъ къ той деревянной рѣзьбѣ сѣней и царскихъ вратъ, о которой говорилось выше; но какъ въ сѣняхъ узоръ восточнаго характера гармонически слитъ съ формами деревянной русской архитектуры, такъ и въ изразцовыхъ украшеніяхъ съ ихъ цвѣтнымъ ковромъ «теплыхъ» голубыхъ, зеленыхъ и желтыхъ пятенъ, полное соотвѣтствіе съ общимъ типомъ храма, съ декоративными принципами русскаго искусства XVII вѣка. Нерѣшеннымъ представляется вопросъ — Москва или Ярославль впервые примѣнили изразцовыя декораціи стѣнъ? На основаніи имѣющихся до сихъ поръ свѣдѣній, приходится признать первенство за Ярославлемъ, создавшимъ въ 1665—1672 году богато украшенную изразцами Николо-Мокринскую церковь, въ то время какъ такія же церкви въ Москвѣ—Измайловскій соборъ, Верхне-Спасскій соборъ въ Кремлѣ, ц. Григорія Неокесарійскаго выстроены въ 1679—80 годы. Немногія же гончарныя украшенія XVI вѣка (на шатрѣ Василія Блаженнаго)

являются исключительнымъ дѣломъ и едва ли стоятъ въ непосредственной связи съ «цѣнинным» дѣломъ второй половины XVII вѣка.

Какъ и всѣ русскіе города Ярославль періодически выгоралъ. Одному изъ этихъ пожаровъ, уничтожившему почти весь городъ, мы обязаны необычайной выдержанностью его архитектурнаго облика: исчезли почти всѣ памятники предыдущихъ вѣковъ и на развалинахъ и пеплѣ выростаетъ новый городъ, хранящій художественные завѣты второй половины XVII вѣка. Страшный пожаръ 1658-го года уничтожилъ Ярославль: сгорѣло 29 церквей, 3 монастыря, 1480 домовъ, городская стѣна, башни и рынокъ[1]). О пожарѣ разсказываетъ очевидецъ и хочется, хотя бы въ выдержкахъ, привести его описаніе, сдѣланное мѣткими выраженіями древне-русскаго языка, привыкшаго къ спокойной торжественности церковнаго писанія: «О страшно видѣнія, братія. Возсташе въ то время буря велія, и трескованіе слышася яко громъ, яко людей, скоты и дски поимаше съ земли и вмѣташе ово въ огнь, ово же въ воду, и бѣ страшно видѣти яко сліяся пламень надъ всѣмъ градомъ... Мнози отъ братіи иже не успѣша изыти изъ монастыря сгорѣша числомъ 15, и мірянъ многое и неизвѣстное число погорѣша. И бѣ умиленное видѣніе и страха исполненное зрѣти повсюду бо мертвіи лежаху; овіи вси сгорѣша точію костѣмъ остатися, овіи же утробы едины, иніи же ополени яко главни валяхуся по земли, а иніи отъ дыма и зноя издохоша...» [2])

Послѣ пожара началась спѣшная обстройка города. Богатые горожане быстро возстанавливаютъ прежній обликъ Ярославля, а богатое купечество усердно воздвигаетъ церкви. И во второй половинѣ XVII вѣка въ Ярославлѣ кипитъ напряженная строительная и художественная дѣятельность, возникаютъ тѣ чудныя церкви, которыя опредѣляютъ «ярославскій стиль», самостоятельную вѣтвь древне русскаго зодчества. Ярославскія церкви въ основныхъ массахъ близки къ типу, выработанному Москвой XVI вѣка, но еще ярче, еще опредѣленнѣй выступаетъ зависимость отъ древне-русскихъ деревянныхъ церквей, сохранившихся теперь только въ лѣсной глуши Архангельской, Вологодской и Олонецкой губерній. Академикъ Павлиновъ, первый въ русской

---

[1]) *И. Барщевскій.* Историческій очеркъ г. Ярославля. Ростовъ 1900.
[2]) «Яросл. Губ. Вѣд.» 1850 г. № 10. Цит. по Барщевскому.

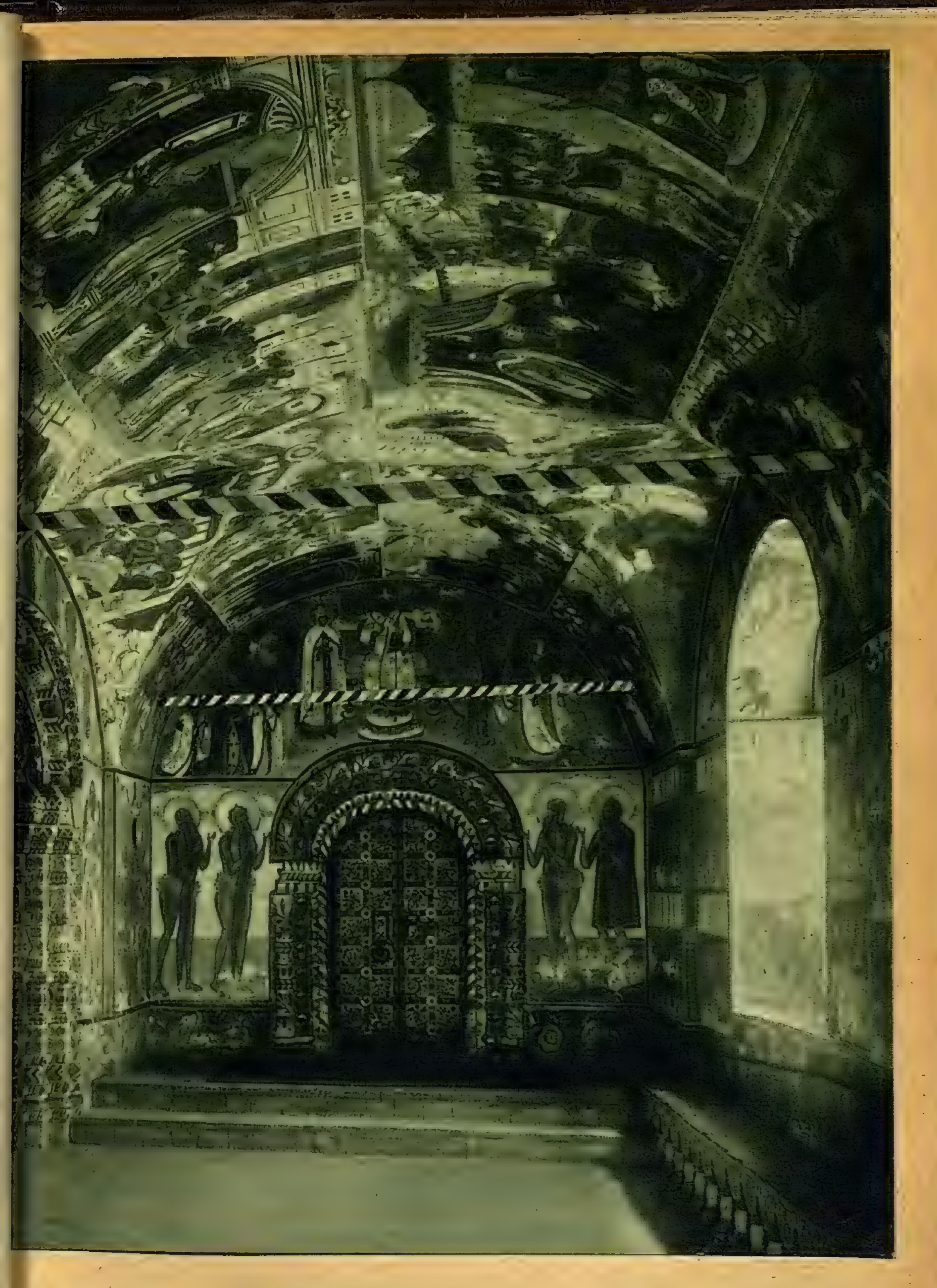


Табл. VI. *г.* ***Ярославль.*** Южная паперть ц. Іоанна Предтечи въ Толчковѣ. 1671-1687 г.

наукѣ указавшій на своеобразіе ярославскаго зодчества, такъ опредѣляетъ »ярославскій стиль»:—«присутствіе множества шатровъ отличаетъ ярославскіе храмы отъ другихъ, составляя ихъ мѣстную особенность, такъ же какъ и постройка фронтонныхъ входовъ. Своеобразная отдѣлка стѣнъ выражается въ манерѣ ставить во множествѣ колонки вперемежку съ квадратомъ, украшеннымъ изразцомъ. Эти-то особенности, присущія болѣе всего Ярославлю и его окрестностямъ, слѣдуетъ считать за отличительную черту ярославскаго стиля...» [1]). Шатровое покрытіе церквей, т.-е. многогранная пирамида вмѣсто обычнаго покрытія византійскимъ куполомъ,—оригинальная форма сѣвернаго деревяннаго зодчества, только въ концѣ XVI вѣка перешедшая въ каменное. То же можно сказать и о фронтонныхъ входахъ; такимъ образомъ оба главныя отличія ярославской архитектуры связываютъ ее съ русскимъ деревяннымъ зодчествомъ. Это соображеніе заставляетъ насъ особенно внимательно относиться къ церквамъ Ярославля: въ нихъ мы находимъ высшее и вмѣстѣ съ тѣмъ наиболѣе чистое, въ смыслѣ отсутствія стороннихъ вліяній, достиженіе русскаго архитектурнаго генія...

---

Воздвигая каменные храмы, ярославскіе зодчіе всѣ свои симпатіи отдаютъ формамъ деревянной архитектуры. Въ серединѣ XVII вѣка цѣлый рядъ запрещеній шатровыхъ покрытій стремится втиснуть народное творчество въ рамки византійскихъ традицій. Противникомъ шатровыхъ церквей оказывается самъ патріархъ Никонъ; шатры допускаются только на колокольняхъ и крыльцахъ, но ярославскіе зодчіе упорно снабжаютъ ими и придѣлы. Другой оригинальной чертой ярославскихъ церквей являются ихъ луковичныя главы, необычайно массивныя, чешуйчатыя, опять таки очень близкія по формѣ и силуэту къ главамъ сѣверныхъ деревянныхъ церквей. Особую стройность главамъ-луковицамъ придаютъ ихъ стройныя «шейки», и по вытянутымъ въ высь массамъ, по характеру силуэта, онѣ больше напоминаютъ запретные шатры, чѣмъ приземистые византійскіе купола. Любовь къ стройнымъ силуэтамъ шатровъ, та старательность, съ которой ярославскій зодчій группируетъ главы, вырисовываетъ ихъ очертанія, открываетъ намъ одну изъ любо-

---

[1]) Павлиновъ. Исторія русской архитектуры. стр. 181.

пытныхъ страницъ народной эстетики. Въ чемъ народъ видѣлъ истинную архитектурную красоту, что любилъ и поощрялъ онъ въ своихъ художникахъ?

Въ Угличѣ въ Алексѣевскомъ монастырѣ есть трехшатровая Успенская церковь. Столѣтняя молва укрѣпила за ней эпитетъ «дивной церкви». Скромная обработка стѣнъ, бѣдная внѣшность церкви заставляетъ недоумѣвать о причинѣ такого восхищенія. Но, если, отойдя на нѣсколько десятковъ шаговъ, бросить взглядъ на ея гармоничныя главки, отчетливо и стройно высѣкающіяся на фонѣ неба, становится яснымъ, что народъ цѣнитъ въ церковной архитектурѣ именно силуэтъ, красоту контуровъ, проэкцію массъ на плоскости горизонта. И, перебирая свои впечатлѣнія отъ произведеній народнаго зодчества, можно набрать цѣлый арсеналъ подтвержденій...

Излюбленнымъ мѣстомъ для сооруженія храмовъ являются небольшие холмы и возвышенія: такъ поставлены многія церкви Ярославля, Романова-Борисоглѣбска, Углича. Теперь древнія церкви, окруженныя угрюмыми каменными громадами и фабричными трубами, въ значительной степени утрачиваютъ эффектную красоту и неожиданность силуэта, и все же, подъѣзжая къ такимъ городамъ, какъ Ростовъ Великій, Ярославль, Угличъ, Казань, издали любуешься игрой куполовъ, шатровъ, башенъ, царящихъ надъ городомъ, придающихъ его путанной массѣ нарядный и праздничный обликъ. Нужно представить себѣ, какими же величественными казались эти встающіе на горизонтѣ силуэты, когда они возвышались среди деревянныхъ лачужекъ и избъ, на просторѣ широко раскинутаго древне-русскаго города! Теперь же, чтобы понять всю красоту церковнаго народнаго зодчества, нужно отправиться на сѣверъ, нужно видѣть, какъ среди четкой рѣзьбы бора и пустынныхъ береговъ Мезени и Онеги внезапно, словно сказочный градъ Китежъ, выплываютъ суровые бревенчатые погосты, спокойно уходятъ ввысь, къ угрюмому сѣверному небу, словно впиваясь въ его нависшій сводъ наивными маковками и крестами...

---

Въ ярославскихъ церквахъ XVII вѣка, кромѣ заботы о красотѣ общаго силуэта, большое вниманіе удѣляется и детальной обработкѣ каждой части. Можно прослѣдить возникновеніе и развитіе характернаго типа крылецъ, по основнымъ формамъ опять таки взятыхъ изъ деревянной архитектуры. Завоевываетъ



Табл. VII. Дмитрій Григорьевъ съ товарищи. „Судъ надъ Христомъ“. Стѣнопись западной паперти ц. Іоанна Предтечи въ Ярославлѣ. 1694-5 г.

права гражданства паперть—одно изъ добавленій русскаго зодчества къ византійскому типу храма. Сначала узкіе проходы — паперти къ концу XVII вѣка становятся широкой галлереей, богато украшенной живописью, переходомъ отъ торжественной святости храма къ уюту человѣческаго жилья. Высокія шатровыя колокольни ставятся отдѣльно, на нѣкоторомъ отдаленіи отъ церкви: мудрое отступленіе отъ весьма сложной архитектурной задачи,—скомпановать высокую башню колокольни съ пятиглавымъ законченнымъ храмомъ, не подавляя его, очень трудно, поставленная же на нѣкоторомъ разстояніи колокольня не «давитъ» храма своей высотой, не нарушаетъ его величія. Внутреннее убранство ярославскаго храма, обыкновенно сплошь покрытаго стѣнописью, полно красоты. Щедрость сооружавшихъ его, не оставившихъ ни одного уголка, ни одного предмета безъ художественной обработки, не переходитъ въ переукрашенность, эстетическую перегруженность. Красота и искусство, разлитое повсюду, превращающее церковь въ плѣнительный, живой музей, создаетъ торжественное настроеніе: именно такимъ блестящимъ и прекраснымъ представляли себѣ наши предки Домъ Божій и съ трогательной наивностью стремились земной пышностью привести душу къ ощущенію святости и небеснаго великолѣпія.

Если сравнить свѣтлый и легкій, весь залитый голубыми и желтыми тонами фресокъ, ярославскій храмъ съ московскимъ Успенскимъ соборомъ, самымъ выразительнымъ и самымъ торжественнымъ изъ храмовъ Руси XV вѣка, онъ покажется созданіемъ совершенно иныхъ людей, посвященнымъ другому Богу. Мистически суровый московскій храмъ — домъ грознаго Бога-Саваофа, ветхозавѣтнаго карающаго Бога гнѣва и Страшнаго Суда...

---

V Художественныя формы народнаго творчества вырабатываются медленно, внѣ сознательныхъ намѣреній творящихъ. Мастеръ и художникъ хотятъ сдѣлать покрасивѣе, «соблюсти благолѣпіе», но стихійная рука отражаетъ въ ихъ созданіяхъ народное міропониманіе, эволюцію настроеній, религіи, историческія судьбы народа.

Отъ мрачнаго храма XV вѣка до радостной церкви XVII — дистанція огромнаго размѣра, проложенная нѣсколькими вѣками народной жизни.

Несмотря на всѣ стѣснительныя мѣры церкви, стремившейся удержать церковное благолѣпіе въ предѣлахъ древняго обычая и сильно ограничивавшей творческій полетъ строителей, типъ храма совершенно измѣнился и въ этой двухвѣковой перемѣнѣ— отраженіе эволюціи народной религіи отъ трепетной покорности до любовнаго и кроткаго міропониманія «Святой Руси». Можетъ казаться, что грозные храмы XV вѣка строилъ народъ неискренне, повинуясь указкѣ церкви, и только въ XVII вѣкѣ, наконецъ, сумѣлъ создать свой храмъ, но это не такъ: слишкомъ отчетливо въ Успенскомъ соборѣ и близкихъ къ нему отразилась народная душа, слишкомъ слышны въ немъ отзвуки человѣческаго сердца, измученнаго вѣками плача и униженій, кровавыхъ пораженій и отчаянныхъ побѣдъ... Грозный храмъ съ золотыми сводами, тающими въ полумракѣ, звучитъ проклятіями земному и грѣшному, вѣщаетъ о вѣчной карѣ, зоветъ къ смиренію и безъ того испуганную, жалкую и растерянную человѣческую душу; такъ же безпощадны къ земному и строгіе лики изображеній: аскетическіе святые и мученики, карающій Господь,—все сурово, все принеслось изъ какого-то загадочнаго міра, чтобы проклясть, загремѣть язвящими словами молитвъ и книгъ, заглушить хрупкіе ростки земной радости.

И какимъ лукавымъ, дьявольскимъ соблазномъ казался въ этомъ храмѣ робкій солнечный лучъ, свѣтящій въ темнотѣ купола, напоминающій о небѣ, о весеннемъ туманѣ на поляхъ, о тихомъ гудѣніи бора! Не въ свѣтлыя минуты восторга творили люди эти храмы, а въ моменты тоски и жажды умилостивить безпощаднаго Бога...

---

Ярославскіе храмы XVII вѣка сотканы изъ радости, кроткаго умиленія и благодарности Творцу. Словно витаетъ въ нихъ незримо Христосъ съ грустными и любящими глазами и зоветъ сюда всѣхъ труждающихся и обремененныхъ. Строющіе храмъ не боятся соприкоснуться съ требованіями жизни: его окружаютъ большими и удобными папертями; ихъ стѣны украшаются поучительными изображеніями. И каждый, какъ бы несчастенъ и униженъ онъ ни былъ, можетъ притти сюда какъ равный и, радуясь благолѣпію, пріобщиться къ чуду человѣческаго спасенія. Домъ грознаго Бога чуждъ земной украшенности, онъ весь отличенъ отъ людского жилья,—ярославскій храмъ сіяетъ лучшими

образцами всякихъ «добрыхъ художествъ» и ремесленныхъ дѣлъ, его крыльца и переходы выстроены по типу бытовыхъ зданій. Такіе храмы могла творить только «Святая Русь», по народной вѣрѣ—избранная и благословенная Богомъ земля.

На стѣнѣ западной паперти ц. Ильи Пророка въ Ярославлѣ есть любопытное и очень характерное изображеніе Страшнаго Суда (Табл. XII). Въ правомъ нижнемъ углу его, воспроизводящемъ адъ, окруженныя дьяволами и самимъ Сатаной на апокалипсическомъ звѣрѣ, стоятъ три группы грѣшниковъ въ библейскихъ и западно-европейскихъ костюмахъ. Надписи надъ ихъ головами объясняютъ, что это «жидове», «нѣмцы» и «арапы». Въ противоположномъ углу, конечно, праведная Русь, — православные святители, идущіе съ апостоломъ Петромъ во главѣ къ райскимъ дверямъ. Этотъ странный религіозный націонализмъ позволялъ людямъ древней Руси приближать создаваемые ими храмы къ бытовому укладу. Вѣдь Русь—свята, ея созданія близки къ Богу, Богъ близокъ къ ней; живя съ Богомъ и въ Богѣ древняя Русь не оттѣсняла жизнь отъ храмоздательства. Церковная стѣнопись, развивая и дополняя догматическія и символическія изображенія византійскаго искусства, наполняется бытовыми сценами и реалистическими подробностями. Такое «пріятіе міра» опредѣленно выступаетъ въ ярославскихъ стѣнописяхъ: постоянно встрѣчается изображеніе жатвы, сложнаго пейзажа, бытовыхъ сценъ и даже обнаженныхъ человѣческихъ фигуръ. Этимъ несомнѣнно нарушается чистота и строгость древне-русской иконописи, вводятся элементы западной живописи, но художественный интересъ фресокъ значительно поднимается, давая огромное разнообразіе темъ и большій просторъ индивидуальности художника. Благодаря стремительному натиску земного въ религіозное искусство, согласующемуся съ міровоззрѣніемъ эпохи, ярославскія церкви во многомъ отступаютъ отъ незыблемыхъ традицій. Съ этимъ борется церковь, регламентируя типы храма, характеръ стѣнописи, подборъ изображеній и даже художественныя формы, но строители и мастера упорно вносятъ новшества, соблюдая только тѣ основныя черты православнаго храма, которыя неразрывно связаны съ представленіемъ о немъ. Особенно слабы традиціи въ примѣненіи декоративныхъ принциповъ и всѣ новыя достиженія ярославскихъ мастеровъ, новыя художественныя вѣянія, воспринятыя ими, тотчасъ находятъ себѣ мѣсто въ церковномъ строительствѣ. Про-

слѣживая въ хронологическомъ порядкѣ лучшія ярославскія церкви, воздвигавшіяся во второй половинѣ XVII-го вѣка, мы видимъ, какъ быстро шла эстетическая эволюція, какъ постоянно чередовались различныя художественныя вѣянія въ предѣлахъ одного и того же пониманія красоты.

---

Одно изъ первыхъ мѣстъ среди ярославскихъ церквей занимаетъ Ильинская церковь (Табл. XXIX). Ея наружная архитектура не бросается въ глаза роскошью и пестротой, но въ ней удивительно чисто и гармонично выраженъ обособленный типъ ярославскаго храма. Легкая группа пятикупольной церкви съ шатровыми придѣлами эффектно встаетъ среди широкой площади. Недавняя реставрація смягчила слѣды двухвѣковой древности, придала нѣкоторую вылощенность линіямъ и украшеніямъ, но къ счастью не нарушила архитектурной прелести церкви, хотя и стерла романтическій отпечатокъ древности. Окружающая церковь рѣшетка поставлена недавно, но по скромности своихъ формъ неспособна ощутительно изуродовать...

Ильинская церковь выстроена между 1647 и 1650 годами на средства купцовъ «гостинной сотни» Вонифатія и Іоанникія Скрипиныхъ. Родъ Скрипиныхъ переселился въ Ярославль изъ Новгорода послѣ разгрома его Іоанномъ Грознымъ. Живя въ Ярославлѣ, они вели обширную торговлю, какъ внутри Россіи, такъ и за границею черезъ Архангельскъ, торгуя между прочимъ жемчугомъ и драгоцѣнными камнями, которыми и украсили созданную ими церковь съ рѣдкой роскошью [1]. Въ сравненіи съ послѣдующими церквами Ярославля, архитектурныя формы Ильинской церкви кажутся блѣдными. Четвероугольная въ планѣ съ 5 главами обычнаго, довольно скромнаго типа, окруженная сравнительно узкими папертями-галлереями, она чужда какихъ-либо новшествъ. Но при относительной бѣдности формъ, привлекаетъ вниманіе ихъ выдержанность, пропорціональность, тонкое чувство мѣры, разлитое во всемъ въ Ильинской церкви и подчасъ готовое ускользнуть у строителей позднѣйшихъ, болѣе пышныхъ церквей, обаятельное изящество силуэта, чуждаго педантичной симметріи. И если нарядные храмы конца XVII вѣка горделиво показываютъ, до чего доходило искусство яро-

[1]) **Ѳ. Н—ъ.** Путеводитель по Ярослав. губ. 1859.



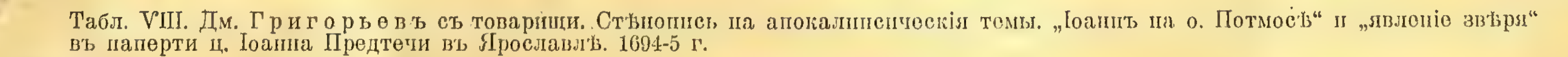


Табл. VIII. Дм. Григорьевъ съ товарищи. Стѣнопись на апокалипсическія темы. „Іоаннъ на о. Потмосѣ“ и „явленіе звѣря“ въ паперти ц. Іоанна Предтечи въ Ярославлѣ. 1694-5 г.

славскихъ мастеровъ, то Ильинская церковь разсказываетъ, каково оно было...

Наружная декорація бѣлыхъ стѣнъ заключается въ нѣсколькихъ изразцахъ, оживляющихъ ихъ гладь, и богатой украшенности крытыхъ крылецъ. Нарядность крылецъ и живопись по стѣнамъ входовъ какъ бы подготовляетъ къ внезапно открывающемуся великолѣпію просторной, свѣтлой, усѣянной фресками церкви съ цвѣтистыми перспективами папертей по обѣимъ сторонамъ. Обиліе живописи по стѣнамъ церкви производитъ на вошедшаго подавляющее впечатлѣніе сказочной роскоши; отовсюду со стѣнъ, столбовъ, со сводовъ разстилаются сверкающими коврами тысячи фигуръ, палатъ, развѣвающихся одеждъ. Наверху въ куполахъ, пронизанныхъ нѣжнымъ золотистымъ свѣтомъ, словно парятъ въ воздухѣ изображенія Бога-Саваофа, Спаса, святителей,—выдержанныя въ свѣтлыхъ нѣжныхъ тонахъ. Глазъ, смятенный обиліемъ и яркостью стѣнныхъ изображеній, пріятно отдыхаетъ въ мягкомъ свѣтѣ куполовъ, совершенно не дающихъ впечатлѣнія тяжести и массивности. Этотъ дивный эффектъ достигнутъ цвѣтными стеклами, вставленными въ окна церкви и дающими нѣжный, разсѣянный свѣтъ. И въ еще большей степени декоративнымъ чутьемъ живописца, выбравшаго для куполовъ свѣтлые тона.

---

Стѣнописи Ильинской церкви исполнены въ 1680—81 году. Громадная работа, какъ видно изъ записи на южной стѣнѣ храма, была возложена на 15 живописцевъ—«трудившіеся о Бозѣ изографы города Костромы Гурій Никитинъ, Сила Савинъ, да Ярославецъ Дмитрій Семеновъ, Василій Кузьминъ, Артемій Тимофеевъ, Петръ Аверкіевъ, Маркъ Назаровъ, Василій Мироновъ, Ѳома Ермиловъ, Тимофей Ѳедотовъ, Иванъ Петровъ, Иванъ Андреяновъ, Иванъ Ивановъ, Филиппъ Андреяновъ, Степанъ Павловъ». Въ древне-русской иконописи индивидуальность художника пробивается такъ слабо, что подобная коллективная работа 15 человѣкъ надъ стѣнописью одной церкви нисколько не отражается на цѣльности общаго впечатлѣнія. Иконопись, по нашимъ теперешнимъ понятіямъ о творчествѣ, была скорѣе рядомъ ремеслъ, чѣмъ единымъ искусствомъ; детально проведенное раздѣленіе труда и необходимость безпрекословно слѣдовать „подлинникамъ", т.-е. установленнымъ традиціей изображеніямъ, дѣлали возможнымъ совмѣстное творчество. Иконо-

писцы дѣлились по спеціальностямъ: на обязанности знаменьщиковъ лежалъ рисунокъ, другіе писали лики, третьи ризы и «доличное», четвертые спеціализировались на «палатномъ письмѣ», выписывая архитектурный и пейзажный фонъ. Изографы, расписывавшіе Ильинскую церковь, принадлежали къ числу хорошихъ мастеровъ своего времени. Они извѣстны и по работамъ въ Москвѣ «у Государевыхъ иконописныхъ дѣлъ». Режиссеромъ этой многочисленной компаніи былъ, повидимому, Гурій Никитинъ, въ Москвѣ именовавшійся по мѣсту происхожденія «Гуріемъ Никитинымъ Кинешемцовымъ». Его имя стоитъ во главѣ списка трудившихся изографовъ и кромѣ того Гурій Никитинъ много работалъ въ Москвѣ и пользовался здѣсь почетной извѣстностью. Въ 1678 году онъ былъ выставленъ Симономъ Ушаковымъ и другими царскими иконописцами, какъ первый кандидатъ на вакантное мѣсто «жалованнаго иконописца», т.-е. получающаго изъ казны мѣсячное содержаніе. При этомъ Ушаковъ, крупнѣйшій изъ московскихъ иконописцевъ XVII вѣка, отзывался о Гуріи Никитинѣ, что онъ—«...иконное письмо пишетъ самое доброе мастерство» [1]).

Ильинскія фрески въ полной мѣрѣ показываютъ декоративныя качества древне-русской стѣнописи. Въ творчествѣ иконописцевъ декоративныя задачи доминируютъ надъ изобразительными и догматическими. Стѣны цвѣтутъ съ чисто восточной роскошью и прихотливостью. Даже не вглядываясь въ отдѣльныя сцены и изображенія и только скользя взглядомъ по щедро разбросаннымъ громаднымъ композиціямъ, испытываешь большое эстетическое наслажденіе. Нужно сдѣлать усиліе, чтобы сосредоточиться и начать разбираться въ отдѣльныхъ картинахъ. Окружающіе потоки яркихъ, сочныхъ красокъ врываются въ поле зрѣнія, манятъ, уводятъ по убѣгающей глади стѣны. Разбираясь въ отдѣльныхъ изображеніяхъ, видишь, что изографъ, повидимому, заботясь исключительно объ общемъ декоративномъ впечатлѣніи, сумѣлъ не поступиться и изобразительными задачами и съ большимъ мастерствомъ и тщательностью разсказываетъ библейскія преданія и событія земной жизни Христа, красиво символизируетъ догматы православной вѣры и заполняетъ свободныя пространства въ барабанахъ куполовъ и по аркамъ сводовъ фигурами святыхъ, ангеловъ и крылатыхъ серафимовъ...

---

[1]) **А. И. Успенскій.** Царскіе иконописцы XVII вѣка. Т. I. М. 1910 г.



Табл. IX. Дмитрій Григорьевъ съ товарищи. „Сотвореніе міра. День 4-й". Стѣнопись сѣверной паперти ц. Іоанна Предтечи въ Толчковѣ, въ г. Ярославлѣ. 1694-5 г.

Во время недавней реставраціи церкви были поновлены и фрески. Въ кругахъ художниковъ и спеціалистовъ «поновленіе» вызвало нареканія, раздались возмущенные голоса о «погубленномъ національномъ сокровищѣ». Реставрація однако же была произведена очень внимательно и культурно, бережно сохранены всѣ особенности стиля и колорита, но «освѣжены». осыпавшіяся и поблекшія краски. При такомъ, совершенно впрочемъ, неизбѣжномъ, иначе безвозвратно погибнетъ древняя живопись, поновленіи исчезаетъ та «пыль вѣковъ», та блеклость и красота выцвѣтающаго тона, которая восхищаетъ художниковъ и поэтовъ древности. Здѣсь не мѣсто углубляться въ вопросъ о необходимости и желательности реставраціи, но совершенно необходимо отмѣтить несправедливость утвержденія, что «нѣтъ фресокъ Ильи Пророка!..»

Перечислить всѣ изображенія Ильинской церкви невозможно, да и нѣтъ необходимости: среди нихъ много шаблонныхъ композицій, исполненныхъ по обязательному трафарету. Офиціальная часть стѣнописи рѣдко выдается въ художественномъ отношеніи; гораздо интереснѣе часть неофиціальная, т.-е. стѣнопись папертей и входовъ, циклы изображеній, имѣющихъ отношеніе къ святому, имени котораго посвящена церковь. Въ Ильинской церкви любопытны обширныя росписи стѣнъ храма, относящіяся къ ветхому завѣту и представляющія событія изъ исторіи пророковъ Ильи и Елисея. Жизнь пророковъ разсказана — именно разсказана, а не нарисована, потому что, слѣдя за длинной лентой стѣнописи, мы видимъ всю послѣдовательность событій: одно незамѣтно переходитъ въ другое; фигура пророка, только что стоявшая у городского колодца, уже изображена за городомъ; Нееманъ, только что сидѣвшій въ своей роскошной колесницѣ, уже погружается, ища исцѣленія, въ воды Іордана. Во всѣхъ этихъ сценахъ много наблюдательности и особаго «иконописнаго» реализма: лица и фигуры почти лишены выраженія, потому что естественное, живое изображеніе человѣческихъ чувствъ и страстей не совмѣстимо ни съ понятіями церковнаго благолѣпія, ни съ эпическимъ спокойствіемъ иконописнаго стиля; но вполнѣ точно изображена обстановка событій, всѣ случайные аттрибуты, всѣ бытовыя детали: фонтанъ, около котораго суетятся женщины, въ исторіи Елисея, жатва ржаного поля (табл. XIV.), хороводъ вокругъ жертвенника Ваала, колесница и добрые кони Неемана (табл. XIII.) въ исторіи Ильи.

Сплошь покрыты живописью стѣны папертей. Самыя паперти въ этой ранней церкви сравнительно тѣсны и представляютъ какъ бы развитіе простыхъ переходовъ. Здѣсь масса сценъ изъ ветхаго завѣта, почти весь апокалипсисъ, разныя поучительныя изображенія. Между прочимъ, какъ указалъ проф. Покровскій [1]), многія композиции Ильинскихъ фресокъ навѣяны или даже просто заимствованы съ западныхъ гравюръ, особенно изъ иллюстрированной библіи Пискатора. Это одно изъ новшествъ, принятыхъ во второй половинѣ XVII вѣка московскими иконописцами, склонными къ «фряжскому письму», вызывавшее оппозицію и ожесточенную полемику и крайнѣ характерное для психологіи древне-русскаго изографа: воспитанный на «подлинникахъ», привыкшій къ «переводамъ», богатый техникой, но бѣдный изобрѣтательностью и творческой самостоятельностью, иконописецъ предпочитаетъ тамъ, гдѣ не хватаетъ сюжетовъ, даваемыхъ подлинниками, копировать «фряжскіе куншты», лишь бы не впасть въ опасное умствованіе и творческую гордыню. Примѣромъ такого заимствованія можетъ служить постоянно повторяющееся въ ярославскихъ стѣнописяхъ изображеніе апокалипсическихъ всадниковъ [2]). На лѣвой стѣнѣ западнаго входа Ильинской церкви написаны эти 4 всадника (Табл. X.). Зависимость отъ западной, повидимому, нѣмецкой гравюры несомнѣнна: этотъ образъ появился въ нѣмецкомъ искусствѣ чуть ли не въ XV вѣкѣ; одну изъ наиболѣе сильныхъ трактовокъ далъ знаменитый художникъ Альбрехтъ Дюреръ въ своей гравюрѣ 1510 года. Но русскій изографъ, заимствовавъ тему, удержался отъ рабскаго подражанія: нѣсколько смягчилъ рѣзкую выразительность, приведя рисунокъ къ упрощенности и покою иконописнаго стиля, придалъ фигурамъ менѣе пугающій обликъ.

Ильинская стѣнопись отличается дивнымъ богатствомъ тоновъ. Болѣе раннія фрески, хотя бы Воскресенскаго собора въ г. Романовѣ-Борисоглѣбскѣ (1670 г.г.), писались въ двухъ господствующихъ тонахъ — синемъ и желтомъ, слегка дополняемыхъ красными и бѣлыми пятнами. Созданіе Гурія Никитина «съ товарищи» дѣлаетъ еще одну значительную уступку бурно врывающемуся въ русскую иконопись реализму, переливая всѣмъ запасомъ жизненныхъ красокъ; не только всѣ предметы сохраняютъ

[1]) «Труды VII археолог. съѣзда». Т. I.

[3]) Апокалипсисъ. Глава VI. (1—8).

на Ильинскихъ фрескахъ свой натуральный цвѣтъ, но и обильныя тѣни и цѣлыя гаммы полутоновъ показываютъ заботу о правильной передачѣ освѣщенія, о приближеніи ко всѣмъ условіямъ дѣйствительности.

Современному глазу, воспитанному на тончайшей гармоніи колорита Левитана и К. Коровина, рѣзкость пятенъ Ильинской стѣнописи кажется немного безтолковой и невыдержанной, и все же въ ней есть какая-то бодрая, свѣжая красота, создаваемая этой «трескучей» гаммой синихъ, желтыхъ и красныхъ тоновъ.

До сихъ поръ въ русскомъ обществѣ и даже въ художественныхъ кругахъ нѣтъ прочно установленнаго отношенія къ русской иконописи XVII вѣка. Минуты восторженнаго увлеченія смѣняются равнодушіемъ: искусство XVII вѣка начинаетъ казаться безжизненнымъ, малосамостоятельнымъ, антиэстетичнымъ. За послѣдніе годы начался періодъ признанія: высоко оцѣнены декоративныя достоинства древне-русской стѣнописи, ея наивный, но удобный для эпическаго повѣствованія и гибкій языкъ. Показателемъ наступившаго признанія и пониманія служитъ творчество художника Д. Стеллецкаго, искусно возсоздающаго иконописный стиль XVII вѣка. И какъ бы ни оцѣнивать красоту древнихъ фресокъ, нельзя не признать, что въ нихъ запечатлѣлся одинъ изъ самыхъ яркихъ, одинъ изъ самыхъ увѣренныхъ и могущественныхъ моментовъ русскаго творчества...

---

Почти одновременно съ Ильинской сооружалась и великолѣпная церковь Іоанна Златоуста въ Коровникахъ. Коровники— одна изъ слободъ Ярославля, расположенная по преданію на мѣстѣ бывшихъ когда-то здѣсь выгоновъ. Заложена ц. Іоанна Златоуста въ 1649, освящена въ 1654 году. (Табл. XV). Выстроена тоже на купеческія деньги—посадскихъ людей Коровницкой слободы И. и Ѳ. Неждановскихъ [1]). Особенностью Коровницкаго храма является его богатѣйшая внѣшняя декорація, крайнѣ характерная для Ярославскихъ церквей и нигдѣ кромѣ «Ярославля—краснаго города» не встрѣчаемая. Роскошныя крыльца, щедро разукрашенныя стѣны, обиліе изразцовъ, чудная обработка куполовъ,—все это дѣлаетъ ц. Іоанна Златоуста самымъ нояднымъ и въ то же время самымъ характернымъ храмомъ ярославскаго

---

[1]) «Труды Яросл. архивной комиссіи». Кн. III, в. 4. Стр. 102.

зодчества. Здѣсь какъ нигдѣ выступаетъ народное пониманіе архитектурной и декоративной красоты, любящее обиліе и отчетливость, увлекающееся сочными, немного кричащими сочетаніями.

По основнымъ формамъ Коровницкая церковь близка къ Ильинской: тотъ же четвероугольный планъ, тѣ же паперти, просторныя крыльца и шатровые придѣлы, но въ группировкѣ архитектурныхъ формъ больше мастерства. Силуэтъ гораздо сочнѣе, разнообразнѣе и гармоничнѣе.

Замѣчательно удачно соединены всѣ, повидимому, столь противорѣчивыя, формы православнаго храма: грузные купола, острые легкіе шатры, широко раскинутыя крыльца. Изъ основной массы, образуемой кубическимъ храмомъ, алтарными абсидами и двумя симметричными придѣлами, выдѣляется тѣсно сплоченная и поэтому особенно пышная группа 5 куполовъ; высокая средняя глава, увѣнчанная красивымъ крестомъ, облегчаетъ грузную центральную массу, придаетъ ей легкость и такъ идущее храму устремленіе ввысь. Рѣзкость перехода отъ вытянутой вверхъ главы къ отвѣсу боковыхъ стѣнъ мастерски смягчаютъ высокіе, но уже менѣе массивные, чѣмъ главы, шатры придѣловъ. Вся эта ниспадающая архитектурная мелодія заканчивается далеко отходящими крыльцами, легко и свободно завершающими боковыя плоскости храма. На довольно большомъ разстояніи отъ церкви поднимается высокая колокольня. Восьмигранный гладкій столбъ, совершенно безъ всякихъ украшеній, переходитъ въ вытянутый и разукрашенный различной формы «слухами» шатеръ.

Откуда бы ни смотрѣть на Коровницкую церковь, правильность эстетическаго расчета, отдалившаго колокольню отъ храма, очевидна: группировка массъ такъ закончена, такъ строго выдержана, что каждое новое добавленіе послужило бы непростительнымъ диссонансомъ. Встающій же на отдаленіи силуэтъ колокольни прихотливо дополняетъ громаду храма.

Коровницкая церковь стоитъ недалеко отъ Волги, видна проѣзжающимъ по ней и, очевидно, о красотѣ храма со стороны волжскаго берега больше всего заботился его строитель. Алтарная сторона ярославскихъ церквей, по топографическимъ условіямъ выходящая къ Волгѣ, украшается съ особой тщательностью: расписывается «въ шашку», столбы между алтарными дѣленіями раскрашиваются, окна обдѣлываются изразцами. Въ



Табл. X. Гурій Н и к и т и н ъ съ товарищи. Апокалипсическіе всадники. Стѣнопись въ ц. Иліи Пророка въ Ярославлѣ 1680-1 г.



Дмитрій Г р и г о р ь е в ъ съ товарищи. „Сотвореніе міра." День 5-й. Стѣнопись въ ц. Іоанна Предтечи въ Ярославлѣ. 1694-5 г.

этомъ одинаково сказывается и желаніе украсить важнѣйшую часть храма, и забота о впечатлѣніи на проѣзжихъ гостей. Второй мотивъ, повидимому, сильнѣе руководилъ ярославскими мастерами, ставившими первыя богато украшенныя церкви—Іоанна Златоуста и Петра и Павла «на Волжскомъ берегу». Мы знаемъ, что не всегда древне-русскіе зодчіе декорировали именно алтарную стѣну: въ Воскресенскомъ соборѣ г. Романова-Борисоглѣбска самая нарядная—южная стѣна, выходившая на главную улицу города.

Какъ бы то ни было, при приближеніи къ Ярославлю по Волгѣ издали любуешься феерической панорамой его росписныхъ церквей...

Среднее алтарное окно ц. Іоанна Златоуста обведено громаднымъ изразцовымъ наличникомъ почти 2-саженной высоты. Окруженное гладкими стѣнами, оно кажется особенно торжественнымъ.

Нельзя не отмѣтить той удивительной зрѣлости и сдержанности, съ которой пользовался ярославскій мастеръ изразцовыми декораціями. Онъ сумѣлъ ограничиться украшеніемъ только одного окна, отлично понимая, что отсутствіе такихъ же украшеній на другихъ окнахъ, выдѣляетъ его нарядность. Стѣны церкви и крыльца украшены изразцами, кирпичными выступами, чередованіемъ кирпича и окрашенной штукатурки. Особенно многа вкуса и декоративнаго мастерства вложено въ крыльца,—ихъ порталы, столбы, выкружки съ гирьками, изразцовые карнизы, живописные фронтоны и двускатныя ломаныя крыши (Табл. XIV и XVI). Подробное изученіе однихъ этихъ крылецъ дало бы любопытнѣйшій матеріалъ по русской народной эстетикѣ. Почти всѣ формы и декоративные пріемы перенесены изъ деревяннаго зодчества и орнаментальной рѣзьбы по дереву, но измѣнившійся матеріалъ не повліялъ на характеръ украшеній. Ярославскіе мастера съ большой находчивостью воспроизводятъ изъ камня и кирпича завѣтныя созданія народнаго творчества.

---

Внутри церковь покрыта стѣнописью, совершенно незначительной рядомъ съ Ильинскими фресками, но интересной въ историческомъ отношеніи. Расписана церковь, по свидѣтельству стѣнной записи, въ 1732 году.

Въ это время въ Москвѣ уже было забыто искусство XVII вѣка и въ области русской иконописи произошла крутая, но нежелательная реформа. Выписанные при Петрѣ Великомъ изъ-за границы мастера, а также и ихъ русскіе ученики, начали писать иконы для петербургскихъ церквей въ какомъ-то манерномъ и безцвѣтномъ стилѣ: искусство временъ упадка Италіи съ его ложнымъ пафосомъ, съ его заботами о формальной красотѣ фигуръ и лицъ, приноравливалось къ требованіямъ православной традиціи и въ результатѣ этого противоестественнаго сочетанія являлась та бездушная манера, которая почти до нашихъ лѣтъ царила въ русскомъ церковномъ искусствѣ.

Московскіе иконописцы очень быстро перешли на сторону манерной итальянщины, но въ глухихъ углахъ Руси еще долго держались старыя основы. Такимъ консервативнымъ пунктомъ оказался и Ярославль: стѣнописи 1732 года, поскольку о нихъ можно судить послѣ исправленій, произведенныхъ въ 1863 году, являются послѣдними по времени произведеніями самобытной русской иконописи.

Въ Коровницкомъ храмѣ очень много красиваго и искуснаго, но ничего мистическаго уже не остается: все по земному пышно и торжественно,—ничто не нашептываетъ о смиреніи, о кроткой и тихой молитвѣ...

---

Когда среди современнаго города или на фонѣ стараго умирающаго парка видишь покинутый барскій дворецъ, величественный остатокъ XVIII вѣка, становится грустно, словно вспомнилась сказка о чемъ-то далекомъ, невозвратномъ, грубо оскорбленномъ и смятомъ смертью.

Также одиноко стоитъ Коровницкая церковь. Кругомъ разбросаны лачуги и тянутся заборы, штабели дровъ почти подступаютъ къ ея украшеннымъ стѣнамъ. Тихо катится обмелѣвшая Волга, тянутся пароходы, гдѣ-то вдали дымятся фабрики.

И старая церковь не кажется грустнымъ пережиткомъ,—можетъ быть, потому, что ея красота какими-то непонятными намъ путями связана съ вѣчнымъ обликомъ русской природы, со всѣмъ ритмомъ суетящейся кругомъ жизни.

Забытый барскій дворецъ со своей вычурной колоннадой — какъ хмурый и важный старикъ, умирающій на чужбинѣ. Яро-

Табл. XI. *г. Ярославль.* Надпрестольная сѣнь ц. Иліи Пророка. 1657 г.

славскія церкви—это родная легенда о прошломъ, хоть и старая, но живая, пока вокругъ нея кипитъ жизнь...

---

Въ противоположномъ концѣ города на высокомъ берегу Волги стоитъ Петропавловская церковь, выстроенная въ 1691 году. Ее хочется поставить рядомъ съ ц. Іоанна Златоуста: несмотря на довольно значительный промежутокъ времени, прошедшій между годами ихъ сооруженія, ц. Петра и Павла принадлежитъ къ той же полосѣ небывалаго подъема ярославскаго церковнаго строительства (Табл. II).

Петропавловская церковь далеко не представляетъ архитектурнаго шедевра, но типичныя черты ярославскаго зодчества выступаютъ въ ней даже нѣсколько преувеличенно. Безусловно прекрасна только декорація алтарной стѣны (Табл. III). Ярославскіе мастера заимствовали съ сѣвера большое умѣнье ставить церковныя главы. То исключительное значеніе, которое придавалось въ древне-русской архитектурѣ главамъ, вполнѣ очевидно на примѣрѣ Петропавловской церкви. Въ погонѣ за эффектомъ, ея средняя глава доведена до колоссальныхъ размѣровъ, совершенно не мирящихся съ маленькой и низкой церковью. Тѣмъ не менѣе нельзя не любоваться виртуозной смѣлостью зодчаго, скомпановавшаго эти пять массивныхъ луковицъ! Очень характерна чешуйчатость ярославскихъ главъ: теперь при желѣзномъ покрытіи она повторяется только по традиціи, но при старинномъ покрытіи деревомъ или черепицей, эта неизбѣжная чешуйчатость давала очень красивую поверхность главамъ.

Стѣны церкви декорированы сравнительно скромно и очень изящно. Колонки на углахъ, цвѣтные квадратики на дѣленіяхъ и такіе же пятнистые, зеленые, красные и бѣлые наличники въ видѣ валиковъ. Классическимъ образцомъ русской орнаментики конца XVII вѣка остается фантастическая декорація алтарной стѣны. Въ ея пестротѣ и аляповатости сказывается все немного варварское своеобразіе народной эстетики, ея пристрастіе къ неожиданнымъ и бурнымъ сочетаніямъ красокъ, къ замысловатости и нѣкоторой перегруженности узора и красочнаго пятна. Обычное «троечастное» дѣленіе алтарной стѣны отмѣчено бѣлыми столбами, по которымъ спиралью вьются крупные, стилизованные цвѣты. Шахматная раскраска абсидъ въ черномъ и красномъ выдѣляетъ поблекшіе отъ времени зелено-желтые

изразцовые наличники. Изразцовыя окна здѣсь не такъ грандіозны, какъ въ Коровницкой церкви, но съ большимъ чутьемъ распредѣлены на черно-красной поверхности стѣны. Досадная приземистость церкви даетъ себя знать каждый разъ, когда смотришь на нее съ близкаго разстоянія, но издали съ Волги она одна изъ первыхъ открывается въ Ярославлѣ и ея тяжелыя главы привлекаютъ своей необычайностью...

---

При всей пресловутой воспріимчивости русской натуры, ея вѣчной жаждѣ учиться, перенимать и увлекаться, ярославскіе художники упорно хранятъ свою самобытность и свое пониманіе красоты. Въ послѣднюю четверть XVII вѣка Москва, а за ней и вся культурная Россія переживаетъ вторженіе въ архитектуру и прикладное искусство сильной струи западнаго барокко. Въ московской области быстро вырабатывается новый стиль церковныхъ построекъ, пропагандировавшійся культурнымъ родомъ бояръ Нарышкиныхъ, только въ самыхъ основныхъ чертахъ соприкасающійся съ самобытнымъ русскимъ зодчествомъ. «Нарышкинскій» стиль заносится въ Поволжье, особенно въ Нижегородскую губернію, гдѣ имъ прельстились «именитые люди» Строгановы, не мало церквей построившіе въ Нижнемъ и его области. Ярославль же, несмотря на сильно бившій въ немъ пульсъ художественной жизни, не поддается общему увлеченію западной эстетикой. Но любовь къ вычурному и роскошному, породившая стиль барокко въ Италіи и вызвавшая его распространеніе по всему цивилизованному міру, характеризуетъ и нашъ XVII вѣкъ; отъ этого безсознательно пробивающагося увлеченія не ушли и ярославскіе мастера.

Ярославль долго остается послѣдней твердыней русскаго самобытнаго творчества. Несмотря на единство типа, ярославскія церкви очень разнообразны и совершенно лишены той шаблонности, которая обезцѣниваетъ многія созданія Москвы XVII вѣка. Церковь Іоанна Предтечи въ Толчковѣ, выстроенная между 1671 и 1687 годами, крайнѣ оригинальна, очень мало похожа на обычный ярославскій храмъ, но въ то же время вся до мельчайшей детали представляетъ развитіе исконныхъ ярославскихъ традицій. (Табл. IV).

Толчково—одна изъ слободъ Ярославля, расположенная за рѣкою Которостью и, по объясненію старинной лѣтописи яро-

славской Θеодоровской церкви—«именованіе свое пріятъ отъ жителей въ ней, по художеству своему толчевному, пріуготовляющихъ, сирѣчь, толкущихъ кору, съ древесъ собираемую, отъ коего толченія и назвася тако, сирѣчь, толковскою слободою...» [1]).

Предтеченская церковь безспорно одна изъ красивѣйшихъ и самая художественная изъ церквей Ярославля. Ея сохранность превосходна,—церковь кажется сооруженной нѣсколько лѣтъ тому назадъ, но, къ сожалѣнію, нѣсколько передѣлокъ нарушили ея первоначальный обликъ. При сравненіи съ прочими церквами Ярославля, выстроенными приблизительно въ то же время, толчковскій храмъ выдѣляется своей высотой и вытянутой стройностью, обиліемъ главъ, которыхъ на храмѣ и двухъ придѣлахъ пятнадцать, золочеными куполами, необычайной формой средней главы. Всѣ эти отличія дали основаніе утвержденію, что церковь строили голландскіе мастера. Между тѣмъ нѣтъ ни одной черты которая бы свидѣтельствовала о западномъ вліяніи. Историческія же справки показываютъ, что многія особенности Толчковскаго храма внесены въ позднѣйшее время: вычурная, барочная форма средней главы, оказывается, явилась только въ серединѣ XVIII вѣка; позолота же куполовъ, дѣйствительно, совершенно несогласная съ художественными вкусами ярославцевъ XVII вѣка, относится къ еще болѣе позднему времени, къ 50-мъ годамъ прошлаго столѣтія. Многокупольность, неожиданная въ Ярославлѣ, вполнѣ въ духѣ русскаго искусства: мы знаемъ деревянныя церкви въ Олонецкой губерніи, имѣющія 17 и даже 21 главу [2]); Верхнеспасскій соборъ въ московскомъ Кремлѣ имѣетъ 10 главъ.

По плану Толчковскій храмъ ничѣмъ не отличается отъ Іоанна Златоуста въ Коровникахъ. Тѣ же симметричные боковые придѣлы, но вмѣсто обычныхъ шатровъ придѣлы несутъ по пяти главъ, какъ и самый храмъ. Этотъ лѣсъ куполовъ, завершающій красивыми извивами вытянутую, прямоугольную массу храма, наводитъ на сомнѣнія тѣхъ, кто не вполнѣ увѣренъ въ богатствѣ и гибкости народнаго русскаго творчества. Вполнѣ понятно, что зодчій Іоанна Предтечи не употребилъ для придѣловъ шатроваго покрытія: при большой высотѣ храма, уходящіе ввысь шатры превратили бы его въ узкую башню, лишили бы

---

[1]) «Труды VII археолог. съѣзда»». Т. III. ст. А. М. Павлинова.
[2]) *И. Грабарь*. «Исторія русскаго искусства» Т. I, стр. 438—439.

монументальности. Предтеченская церковь—классическое созданіе русскаго архитектурнаго генія и попытки подыскать его создателей на Западѣ успѣха имѣть не будутъ...

Это одно изъ тѣхъ твореній народныхъ, которыми гордятся умѣющіе гордиться, которыя принадлежатъ не странѣ, а всему міру, какъ высшія достиженія человѣчества!

---

Громадные размѣры Толчковскаго храма даютъ ему то архитектурное величіе и широту декоративныхъ задачъ, которыя рѣдко выпадали на долю русскаго мастера. Величественной архитектурѣ соотвѣтствуетъ и декоративное богатство: полнота художественной обработки доходитъ до росписныхъ скамей въ папертяхъ, до орнаментаціи на петляхъ и дверныхъ замкахъ, Снаружи голыя кирпичныя стѣны, усѣянныя нѣжными пятнами изразцовъ, даютъ впечатлѣніе затѣйливаго ковра, немного выцвѣтшаго и потемнѣвшаго отъ времени и потому особенно гармоничнаго. Храмъ опоясанъ съ трехъ сторонъ просторной и свѣтлой папертью, разбивающей основной кубъ и связующей его съ тремя обширными крыльцами, очень старательной и красивой обработки. Любовь ярославскаго мастера къ сложнымъ декораціямъ находитъ выходъ, не только въ кирпичномъ узорѣ орнамента, но и въ красочномъ пятнѣ.

---

Во внутреннемъ убранствѣ Іоанна Предтечи, кромѣ совершенно исключительной роскоши и художественности, нѣтъ ничего новаго послѣ изученія болѣе старыхъ церквей—Ильи Пророка и Іоанна Златоуста. Только ликующій и радостный обликъ ярославскаго храма сказывается еще яснѣе въ широкомъ просторѣ папертей и высотѣ храма, въ обиліи свѣта, въ сверкающемъ коврѣ стѣнописей. Такъ творить могли только люди, въ душахъ которыхъ впечатлѣнія добра, красоты и мира заглушили темные отзвуки жизни...

Стѣны, паперти, фронтоны крылецъ и своды ихъ, скамьи, двери, столбы, порталы, главы—все это покрыто росписью, все это переливаетъ тысячью красочныхъ пятенъ. Трудно подыскать въ мірѣ такія колоссальныя стѣнописи, какъ Предтеченскія. Но ихъ достоинства не только въ размѣрахъ и обиліи темъ: по своимъ художественнымъ достоинствамъ эти росписи одинъ изъ



Табл. XII. Гурій Никитинъ съ товарищ. „Страшный судъ" стѣнопись въ западной паперти у Иліи пророка въ Ярославлѣ. 1680-1 г.

лучшихъ памятниковъ допетровскаго искусства. Стѣнопись Іоанна Предтечи исполнена въ 1694—5 году и была такимъ образомъ послѣднимъ крупнымъ созданіемъ русскихъ иконописцевъ передъ новаторскимъ нашествіемъ XVIII вѣка. (Табл. V.). Церковь расписывало 16 изографовъ, работавшихъ всего два года.

По авторитетному замѣчанію проф. Покровскаго [1]) немыслимо чтобы 16 человѣкъ могли въ такой короткій срокъ исполнить колоссальную работу. Повидимому, кромѣ этихъ шестнадцати мастеровъ, былъ еще цѣлый рядъ подручныхъ и подмастерьевъ, работавшихъ подъ руководствомъ перечисленныхъ изографовъ. Во главѣ стоялъ Дмитрій Григорьевъ, личность извѣстная своими работами при Оружейной палатѣ [2]). Родомъ изъ г. Переяславля Залѣсскаго, сначала «кормовой» (т.-е. сдѣльный) иконописецъ третьей, затѣмъ первой статьи, Григорьевъ, начиная съ 1660 года состоялъ при Архангельскомъ и Благовѣщенскомъ соборахъ въ Москвѣ, работалъ также и въ Ростовѣ Великомъ. Остальные его товарищи—художественныя величины меньшаго калибра, если вѣрить тѣмъ документальнымъ даннымъ, которыя дошли до насъ, и направляющая роль несомнѣнно принадлежала Григорьеву.

Есть въ ярославской области стѣнописи, превосходящія Предтеченскія техническимъ совершенствомъ: богатствомъ и гармоніей колорита, реалистическимъ рисункомъ, ритмомъ изображеній.

Таковы фрески Ильи Пророка и многихъ Ростовскихъ церквей; между тѣмъ нигдѣ нѣтъ такого обильнаго и содержательнаго матеріала для сужденія о русскомъ живописномъ творчествѣ XVII вѣка, какъ въ церкви Іоанна Предтечи. И въ этомъ отношеніи самыя поучительныя стѣнописи въ Ярославлѣ,—городѣ, гдѣ только еще и можно познакомиться съ русскимъ искусствомъ XVII вѣка,—безспорно Толчковскія...

---

Стѣнная живопись, какъ и все церковное искусство до-петровской Руси, подчинялась строгой и точной регламентаціи со стороны духовной власти. Изъ тьмы столѣтій тянется опредѣленный рядъ изображеній и темъ, безконечно повторяющійся въ каждомъ храмѣ; «подлинники»—описаніе того, *что* и *какъ* долженъ писать изографъ и «переводы» — шаблоны иконописныхъ

---

[1]) «Труды VII археолог. съѣзда». т. I.

[2]) А. И. Успенскій. Царскіе живописцы XVII вѣка. т. I.

изображенiй руководятъ художниками. Такимъ образомъ художественный прогрессъ замедляется, пробиваясь только въ томъ, что возникаетъ независимо отъ воли иконописца. Развивающаяся въ подобныхъ условiяхъ живопись движется медленно, такъ какъ личность художника, его пониманiе красоты замолкаетъ передъ требованiями и указкой школы. Все это не лишаетъ нашу иконопись художественнаго интереса: мнѣнiе, что древне-русское искусство застыло въ тискахъ вѣкового канона, не вполнѣ справедливо.

Канонъ былъ, но онъ не былъ такъ стѣснителенъ, и мы видимъ, какъ неуклонно прогрессируетъ, начиная съ XV вѣка, русская иконопись. Въ XVI вѣкѣ еще сильны византiйскiя традицiи,—величественный, аскетическiй стиль, весь полный какой-то эпической мистики; XVII же вѣкъ значительно расширяетъ запасъ религiозныхъ образовъ, вводитъ повѣствовательный и декоративный элементъ и, знакомясь съ западнымъ искусствомъ, медленно и осторожно приближается къ реализму.

«Одно изъ основныхъ требованiй, которое византiйцы предъявляли къ церковной живописи, состояло въ томъ, чтобы изображенiе по возможности точно выражало религiозную идею, именно ту идею, которая была выработана византiйскимъ богословiемъ; отсюда—правило, что сочиненiе иконъ должно принадлежать святымъ отцамъ, но не иконописцамъ, на долю которыхъ оставалось одно лишь выраженiе готовой идеи въ образѣ...»[1]— говоритъ проф. Покровскiй.

Тѣхъ же воззрѣнiй держалась и русская церковь. Становится понятной необходимость «подлинниковъ» и «переводовъ» и покорное слѣдованiе имъ со стороны художниковъ. Стѣснительный канонъ касался прежде всего литургическихъ и другихъ наиболѣе важныхъ изображенiй, считавшихся коренной задачей церковной росписи. Тутъ свобода творчества пробивается только въ раскраскѣ или въ рисункѣ, но до послѣднихъ десятилѣтiй XVII вѣка никакiя отступленiя въ характерѣ композицiи не допускаются.

Гораздо большую свободу получаетъ художникъ, расписывающiй стѣны церкви и паперти картинами изъ житiй святыхъ и пророковъ, патериковъ, апокалипсиса, псалтири, священной исторiи и нравоучительными аллегорiями, вошедшими въ иконописный обиходъ во второй половинѣ XVII вѣка. Здѣсь «изо-

---

[1]) «Труды VII археолог. съѣзда». т. I.



Табл. XIII. Гурій Никитинъ съ товарищи. „Исцѣленіе Неемана“ изъ житія пророка Иліи. Стѣнопись въ Ильинской церкви въ Ярославлѣ. 1680-1 г.

графъ» былъ свободенъ въ выборѣ темъ и стѣсненъ только требованіями благолѣпія, т.-е. границами иконописнаго стиля. Слишкомъ яркая выразительность, обнаженное тѣло, «фряжская» красота лицъ считалась недопустимой. Подобныя изображенія начинаютъ появляться со временъ Іоанна Грознаго въ работахъ основанной имъ Царской иконописной палаты, весьма склонной къ новшествамъ.

Иконопись отличается отъ живописи, какъ начало коллективное отъ индивидуальнаго. Ея эпическіе образы чуждаются всякой субъективности и лиризма, всякаго личнаго начала. И развитіе русской иконописи въ XVII вѣкѣ заключается въ проникновеніи живописнаго элемента: свободномъ выборѣ темъ, свободной композиціи, сложности обстановки, пейзажа, палатъ и одеждъ,—всего того, что не относится непосредственно къ религіозному образу. Въ Москвѣ раздается длинный рядъ протестовъ противъ иконописныхъ новаторовъ; Ярославль же привѣтливо встрѣчаетъ новое направленіе иконописи и на стѣнахъ его церквей особенно рельефно сказалось то свѣжее и красивое, что озарило послѣдніе годы существованія народнаго русскаго искусства...

При большихъ размѣрахъ ярославскихъ стѣнописей изографы уже не могли ограничиваться одними обязательными изображеніями. Приходится задумывать цѣлые новые циклы, перебирать всѣ подлинники, вдохновляться западными гравюрами, импровизировать самимъ. Особенно богата такими изображеніями церковь Іоанна Предтечи со своими огромными папертями.

Самое характерное въ ея стѣнописи—то обиліе живописнаго элемента, которое допускали Дмитрій Григорьевъ «съ товарищи», ничуть не тяготясь иконописнымъ стилемъ и мастерски приноровляя къ нему самыя сложныя и затѣйливыя изображенія. Иконописцы обнаруживаютъ солидное техническое умѣніе, подчасъ вдохновенную фантазію, идеально рѣшая сложныя художественныя задачи, гармонично сливая требованія изобразительности и декоративности.

Стѣнопись папертей гораздо свободнѣе и художественнѣе, чѣмъ роспись самого храма. Въ сѣверной паперти любопытнѣйшее изображеніе 7 дней творенія, исторія Іосифа Прекраснаго, поучительная притча о блудницѣ, оригинальная тѣмъ, что изографъ рѣшился допустить изображеніе обнаженнаго тѣла въ довольно правдивой трактовкѣ. Въ западной паперти—почти весь апокалипсисъ, исторія Давида, аллегорическія прославленія православной

церкви, судъ надъ Христомъ. Въ южной—коронованіе Богоматери, «плоды страданій Христовыхъ» и т. д. Кромѣ того цѣлый рядъ декоративныхъ изображеній довершаетъ торжественное убранство папертей.

По бокамъ западнаго входа у пестраго росписного портала стоятъ громадные ангелы съ мечами (Табл. V). Расположеніе ихъ какъ разъ противъ главнаго входа въ церковь основано на тонкомъ эстетическомъ разсчетѣ: ихъ четкіе контуры и силуэтъ портала даютъ неподвижную точку, опору для глаза среди разбѣгающихся во всѣ стороны красочныхъ пятенъ росписи. Также мастерски декорирована южная паперть, гдѣ перспектива росписныхъ сводовъ упирается въ ритмичныя фигуры 4 отцовъ-пустынниковъ—Петра Аѳонскаго, Павла Ѳивейскаго, Онуфрія Великаго и Марка «Фряческаго» (Табл. VI).

Среди стѣнописей Толчковскаго храма есть очень интересный циклъ «Сотвореніе міра». Это довольно обычный рядъ изображеній, послѣдовательно передающій дни творенія. Но совершенно исключительна поэтичность разсказа, художественный лаконизмъ и въ то же время изобразительная сила. На фонѣ, декорированномъ парящими ангелами, расположено 7 круговъ; каждый кругъ изображаетъ землю въ какой-либо изъ дней творенія. Темносѣрый клубящійся хаосъ перваго дня, свѣтлые весенніе тона и мелкая рѣзь вѣтвей въ четвертомъ днѣ (Табл. IX), когда создалъ Богъ огненно-красное солнце и луну; страшные гады—«киты и дельфины» копошатся въ морѣ въ пятый день (Табл. X.),—и въ центрѣ каждаго круга носится мощная фигура творца міра въ развѣвающихся одеждахъ.

На внутренней стѣнѣ западной паперти написана большая и сложная картина „Страсти Христовы“, и въ центрѣ ея изображеніе апокрифическаго суда надъ Христомъ (Табл. VII.). На площади въ нѣсколько квадратныхъ аршинъ „разсказана“ цѣлая глава евангелія со всѣми мельчайшими подробностями текста.

Чтобы дать знать зрителю о томъ, что говорили судившіе Христа старцы, у каждаго изъ нихъ въ рукахъ бѣлый свитокъ со сказанными имъ на судѣ словами. Всѣ сцены „страстей Христовыхъ“ очень симметрично скомпанованы въ одно большое панно. Его риторическій характеръ, понятный только въ связи съ разсказанной главой евангелія, показываетъ бо́льшую заботу о поучительности и толковости, чѣмъ о живописномъ эффектѣ...

„Дни творенія“ и „Судъ надъ Христомъ“—два полюса творчества изографовъ. Поучительный разсказъ, котораго требовала отъ иконописца церковь и красивая декоративная живопись, которой хотѣла его душа художника. Въ произведеніяхъ подобныхъ „Суду надъ Христомъ“, стоящихъ на грани живописи и литературы, мало красоты и любоваться ими можно только издали, когда скрадываются детали и остается только впечатлѣніе раскраски. Въ такихъ же сценахъ, какъ „Дни творенія“, проявляются большія живописныя достоинства, открываются широкія эстетическія возможности древне-русскаго искусства. Все это красиво, хотя и наивно; но много поэзіи въ безмятежной фантастикѣ, шедшей изъ нехитрой души изографа и заключенной въ немного дисгармоничный, немного застылый, но убѣдительный стиль. Образы, которые грезятся иконописцу, овѣяны миромъ и лаской, словно нашептали ихъ тихія нивы, застывшій сосновый боръ, могучая и лѣнивая Волга, словно родились они въ творческой душѣ въ темный зимній вечеръ, когда въ полумракѣ церкви нѣжно мерцали восковыя свѣчи, и пахло ладаномъ, и тихо было подъ гулкими росписными сводами.

Въ пятый день населяетъ Богъ море рыбами, гадами и всяческой водной нечистью. Изъ воды выглядываютъ совсѣмъ не страшные, а чудные гады, какія-то безобидныя чудовища. На морскомъ берегу ползутъ грифоны и еще какія-то придуманныя изографомъ животныя, но все это безвредныя, хотя и странныя Божьи твари. Ничего остраго, грознаго и пугающаго не создаетъ иконописецъ, потому что ничего такого онъ не видитъ въ Божьемъ мірѣ! Даже въ апокалипсисѣ (Табл. VIII.) съ его страшными и таинственными образами не находитъ изографъ ничего леденящаго, ничего жуткаго. Многоглавый апокалипсическій звѣрь—курьезный огнедышащій драконъ, тоже напоминаетъ какую-то безвредную нечисть и никакой долей трагизма не отмѣченъ. И дивно гармонируютъ съ кроткими образами росписи ея свѣтлыя, радостныя краски...

Въ подобныхъ изображеніяхъ,—ихъ много можно найти въ папертяхъ Іоанна Предтечи, нѣтъ полной реалистической правды: нарушена перспектива, условно-декоративны положенія фигуръ и складки одеждъ, сказочная архитектура палатъ переноситъ дѣйствіе въ царство вымысла, но на своемъ торжественномъ, далекомъ отъ земного, языкѣ иконописецъ разсказываетъ очень убѣдительно и его образамъ хочется вѣрить. Онъ изображаетъ

внѣшнюю обстановку событія, приводитъ въ послѣдовательность событія, но мало интересуется внутренними переживаніями своихъ персонажей, ограничивая свое повѣствованіе эпическимъ сообщеніемъ—что и какъ произошло. Это отсутствіе психологической наблюдательности—весьма характерная, коренная черта русской иконописи. Очень рѣдко,—и въ этомъ сказывается подражаніе „фряжскимъ кунштамъ",—фигурамъ придается выразительность, но опять таки не лицу, а тѣлу. Движенія изографъ могъ передавать, но чувства были запретной областью.

---

Намъ, привыкшимъ черпать въ искусствѣ остроту и яркость внутреннихъ переживаній, не удается безъ напряженія или привычки воспринимать этотъ скромный и благолѣпный разсказъ, одинаково безмятежно передающій и жизнь Прекраснаго Іосифа, и мистическія видѣнія на островѣ Патмосѣ, и хожденіе грѣшной души по мытарствамъ.

Здѣсь заключенъ цѣлый эстетическій міръ, долгими вѣками слагавшійся въ душѣ народа.

Искусство изографовъ напоминаетъ дѣтское творчество съ его постояннымъ стремленіемъ на маленькомъ кускѣ бумаги изобразить длящуюся сцену, но нельзя любоваться только его наивностью, потому что въ немъ очевидна большая художественная зрѣлость и идеальное рѣшеніе тѣхъ задачъ, которыя церковь и жизнь ставили древне-русскому искусству. И не считая себя обладающими конечной истиной, потому что въ искусствѣ не одна, а тысяча истинъ, и всѣ онѣ по своему цѣнны, нужно признать, что въ творчествѣ изографовъ мы встрѣчаемся съ одной изъ самыхъ упорныхъ и удачныхъ попытокъ человѣчества художественно объединить пространственную полноту явленій съ ихъ теченіемъ во времени.

---

Несомнѣнно, что 16 изографовъ, трудившихся надъ стѣнописью Іоанна Предтечи, вели работу коллективно: одни „знаменили", другіе писали лики, третіе прокладывали тѣни, но все же при сравненіи изображеній чувствуется нѣсколько художественныхъ индивидуальностей. Можно думать, что стѣнопись сѣверной паперти и въ томъ числѣ дни творенія и декоративные ангелы у порталовъ сдѣланы одной и той же искусной ру-



Гурій Никитинъ съ товарищи. Стѣнопись изъ жизни пророка Елисея въ ц. Иліи пророка въ Ярославлѣ. 1680-1 г.



Табл: XIV. г. Ярославль. Крыльцо и паперть ц. Іоанна Златоуста въ Коровникахъ. 1649-54 г.

кой талантливаго поэта и живописца. Апокалипсическія изображенія по западному входу наведены другой рукой, болѣе робкой и сдержанной. Еще замѣтнѣе различіе между богатымъ колоритомъ перваго невѣдомаго художника и топорной раскраской второго. Можетъ быть стѣнопись сѣверной паперти принадлежитъ самому Дмитрію Григорьеву, потому что среди остальныхъ изографовъ нѣтъ ни одного столь заслуженнаго имени.

---

Съ точки зрѣнія возможности проявленія древне-русскими художниками ихъ индивидуальныхъ свойствъ и вкусовъ, иконописный стиль былъ безусловно большимъ зломъ; созданный эстетическимъ чувствомъ цѣлаго народа и цѣлаго ряда вѣковъ онъ былъ приспособленъ только для эпическаго разсказа, такого же безстрастнаго и величественнаго, какъ народныя былины. Но, тормозя всякое проявленіе личнаго начала, иконописный стиль обладалъ большими чисто художественными достоинствами. Его своеобразный ритмъ, его воздержаніе отъ точнаго реализма, всегда въ угоду сходству съ дѣйствительностью расходящагося съ требованіями красоты, его яркая красочность, избѣгающая полутоновъ и темныхъ тѣней—все это большіе козыри для декоративной живописи. Едва ли можно придумать другую живописную манеру, такъ блестяще украшающую стѣны. Даже нарушеніе и подчасъ отсутствіе перспективы, которое на поверхностнаго наблюдателя производитъ впечатлѣніе неумѣлости и примитивности, оказывается совершенно необходимымъ въ интересахъ декоративности: картина, написанная на стѣнѣ по всѣмъ правиламъ перспективы, съ уходящими вглубь далями, разбиваетъ плоскость стѣны, давая иллюзію глубины; иконопись же украшаетъ плоскость стѣны, совершенно не искажая ея поверхности и своимъ пестрымъ ковромъ подчеркивая архитектурное значеніе стѣны.

Избѣгая точнаго воспроизведенія формъ природы, иконописцы мастерски стилизуютъ ихъ, упрощая сложныя очертанія, приводя окраску къ одному тону. Напримѣръ, въ апокалипсическомъ изображеніи Іоанна, сидящаго въ бурю на островѣ Патмосѣ (Табл VIII), пламя костра, пылающее около апостола, передано однимъ краснымъ пятномъ. Особенно настойчиво проводится упрощеніе формъ человѣческаго тѣла, такъ какъ церковное благолѣпіе не можетъ мириться съ обнаженнымъ человѣческимъ тѣ-

ломъ подъ сводами храма. Тѣло очерчивается двумя линіями, иногда добавляются ребра, но въ паперти Іоанна Предтечи, среди картинъ изъ жизни Іосифа Прекраснаго, жена Пентефрія написана уже съ большимъ приближеніемъ къ природѣ. Это рѣдкое исключеніе и обыкновенно фигуры пишутся аскетически-сухими, какими-то безплотными костяками.

Иконописный стиль со своими странными человѣческими фигурками, словно вырѣзанными изъ бумаги, равнодушными лицами безъ тѣни мимики или выраженія и условными позами кажется безпомощнымъ и неумѣлымъ. Это ошибочный взглядъ: стилизація, а тѣмъ больше такая выдержанная и затѣйливая, трудная задача, требующая хорошей школы и большого умѣнья.

---

Во второй половинѣ XVII вѣка наступаетъ нѣкоторый разладъ между требованіями церкви, предъявляемыми къ иконописцу и самымъ состояніемъ русской иконописи. Главнымъ доводомъ прогрессивныхъ изографовъ противъ беззавѣтнаго слѣдованія старинѣ и преданію выставляется то, что, освобожденные отъ всякаго творчества, художники обратились въ ремесленниковъ-переводчиковъ. Уже наступало отдѣленіе творящихъ отъ массы и выросшая человѣческая душа требовала себѣ мѣсто въ художественномъ творчествѣ: все талантливое и творящее нарушаетъ вѣковой иконописный канонъ во имя искренности и красоты. Произведенія новаторовъ, къ которымъ можно отнести и ярославскія стѣнописи, уже освѣжаютъ традиціонное письмо вѣяніями свободнаго творчества, отражающими и личные художественные вкусы изографа, и вѣрованія народа, и его новую эстетику, уже невмѣщающуюся въ рамки религіозныхъ традицій. И, слѣдовательно, приближеніе иконописи къ «фряжскому письму», къ реализму и живой красотѣ, стало стихійной потребностью народнаго духа, переросшаго византійскую художественную схему...

Кромѣ перечисленныхъ чертъ,—фряжское письмо сказывается «въ симметріи, наблюдаемой не только въ отдѣльныхъ композиціяхъ, но и въ цѣлой росписи, являющейся въ видѣ правильно разграфленныхъ клеймъ (т.-е. отдѣльныхъ изображеній, картинъ) или столпового письма, наконецъ, въ заимствованіи иконографическихъ композицій» [1]. «Добрые изографы», тѣ, ко-

---

[1] *Покровскій.* Очерки памятниковъ христ. искусства и иконографіи.



Табл. XV. *г. Ярославль.* ц. Іоанна Златоуста въ Коровникахъ. 1649-1654 г.

торымъ поручались отвѣтственныя и самостоятельныя работы, любили свое дѣло, свято служили ему и были несомнѣнно образованными по своему людьми. Изографу требовалась большая начитанность въ писанiи, въ апокрифахъ и патерикахъ. Евангельскiе образы сiяли въ его душѣ кроткимъ свѣтомъ, но еще болѣе дорогой книгой былъ апокалипсисъ съ его странными и тревожными видѣнiями, привлекательными своей мистической загадочностью. Психологiя иконописца, какъ и вообще культурнаго русскаго человѣка XVII вѣка, была чужда рацiонализму и критическому мышленiю. Вѣра безраздѣльно царила въ душѣ, религiя и ея преданiя охватывали всю ширь впечатлѣнiй и такими же преданiями и слухами познавали довѣрчивыя души мiръ. За широкими предѣлами милой, понятной земли—«Святой Руси» раскинуты разныя невѣрныя царства; свѣдѣнiя объ этихъ царствахъ доходятъ глухо; было въ нихъ кой-что хорошее и искусное, попадало на Русь и принималось покорно, но только въ послѣднiя десятилѣтiя XVII вѣка приходитъ сознанiе, что, по словамъ царскаго изографа Симона Ушакова, «не однимъ же русскимъ предоставлено писать иконы...», и это уже было капитуляцiей передъ заморской мудростью.

Если приходятъ на умъ вопросы о мiрѣ, о вселенной и иныя тревожныя сомнѣнiя, то церковная космогонiя даетъ легкiй и точный отвѣтъ. Мiръ нравственный и умственный не представляетъ особой загадки: души всѣ одинаковы, всѣ созданы Богомъ. Всѣхъ смущаетъ дьяволъ, кого грѣхомъ, кого гордыней ума, но всѣмъ обѣщано спасенье. И весь микрокосмъ человѣческихъ страстей и грѣховъ, порождаемыхъ дьяволомъ, хотя и разнообразенъ, ибо «хитеръ врагъ человѣческiй!», но не достоинъ вниманiя, а тѣмъ болѣе художественнаго изображенiя. Вѣра въ мистическую основу мiра непоколебима. Но это радостная и свѣтлая мистика...

---

Чтобы углубить свое пониманiе художественнаго произведенiя, нужно познать душу художника. За отсутствiемъ какихъ-либо данныхъ намъ невозможно выяснить личность Дмитрiя Григорьева или Гурiя Никитина, да и нѣтъ потребности въ этомъ: въ творчествѣ изографовъ проскальзываютъ только типическiя черты, а ихъ мы узнаемъ, выясняя психологiю древне-русскаго иконописца вообще, его художественные взгляды, его отношенiе къ своему искусству, отношенiе общества къ художнику.

Живопись изографовъ носитъ повѣствовательный характеръ, должна учить и просвѣщать. Забота о красотѣ чужда ему. Изографъ не ищетъ красоты въ жизни, въ явленіи и не передаетъ ее; красота лица, человѣческаго тѣла, пейзажа не трогаетъ его и не просится въ его созданія. Для изографа красота и художественное совершенство въ ритмѣ линій, въ краскахъ, въ сложной симметричности композиціи. Глубокое равнодушіе къ реализму доходитъ до того, что въ одной сценѣ одно и то же лицо изображается нѣсколько разъ. И внѣ разсказа, внѣ содержанія понять это искусство невозможно, можно только восхищаться его декоративной красотой.

Несмотря на ремесленный характеръ своего творчества, изографы пользовались большимъ почетомъ въ древней Руси. Въ рукописи XVII вѣка говорится, что хорошимъ иконописцемъ можетъ быть только «мужъ добрѣ книженъ и благочестивъ...» — «...заповѣдь же и часть съ духовными пріемлютъ отъ царей и архіереевъ, и да посаждаются на сѣдалищахъ и на вечеряхъ близъ святителей съ честными людьми...» [1]. Умѣлые и талантливые изографы казались древней Руси отмѣченными Богомъ людьми. «Не всякому даетъ Богъ писати по образу и подобію и кому не даетъ—имъ въ конецъ отъ такого дѣла престати. И аще учнутъ глаголати: «мы тѣмъ живемъ и питаемся» и таковому ихъ реченію не внимати. Не всѣмъ человѣкомъ живописцемъ быти: много бо различнаго рукодѣйствія подаровано отъ Бога, ими же человѣкомъ препитатись и живымъ быти и кромѣ иконнаго письма...» [2]. Такъ смотрѣла церковь и народъ на своихъ художниковъ. Искусство было святымъ и великимъ дѣломъ, служеніемъ Богу и понятно, что такъ строгъ былъ выборъ иконописцевъ и велико уваженіе къ «добрымъ» изъ нихъ. Въ такой атмосферѣ благочестія складывались и художественные взгляды изографа, его отношеніе къ своему искусству. Чуждый въ своемъ творчествѣ всякаго личнаго произвола; иконописецъ считалъ себя орудіемъ Божьей воли, передавая вѣками сложившіеся эпическіе образы, такъ же глубоко безстрастно, какъ сказитель былину. И оттого такъ безмятежны творенія изографовъ, такъ величествененъ ихъ угловатый стиль, чуждый всякой земной суетѣ...

[1]) «Труды 7-го Археолог. съѣзда». Т. II, стр. 213. ст. А. Кирпичникова.

[2]) Цит. по «Искусство» 1905 г. Ст. Рериха «Записные листки».

Въ XVI вѣкѣ и въ болѣе раннее время немногочисленные лики религіозныхъ сюжетовъ представляли художественную идеализацію русскаго лица. Съ ростомъ богословской иконописи, введшей въ обиходъ изографовъ большое количество всякихъ догматическихъ и историческихъ темъ, а также западныя аллегорическія изображенія, замѣчается ослабленіе типовъ, огрубѣніе ликовъ и увлеченіе „доличнымъ".

Композиція, не ограничиваясь эпическими святыми, захватываетъ область „бытейскаго письма", т. е. свѣтской живописи, служившей украшенію палатъ и царскихъ дворцовъ. Наступаетъ господство внѣшней манерности, изъ иконописи уходитъ ея мистическая одухотворенность, лики становятся шаблоннѣе и безразличнѣе и на первый планъ выступаютъ повѣствовательныя и декоративныя задачи.

Въ творчествѣ нѣкоторыхъ сторонниковъ «фряжскаго письма» появляется новая художественная идеализація — внѣшнихъ формъ, но этотъ процессъ, въ корнѣ подрывающій всѣ основы русской иконописи, не коснулся ярославскихъ стѣнописей...

Декоративное же повѣствовательное направленіе иконописи вырабатывалось и крѣпло преимущественно въ Ярославлѣ.

---

Творчество изографовъ, несмотря на стѣснительныя узы и руководство церкви, является глубоко національнымъ искусствомъ: въ немъ открываются стихійныя свойства русской души; его эстетическая программа повторяется въ русской живописи каждый разъ, когда ей удается освободиться отъ наносныхъ вѣяній. Даже русская живопись XIX вѣка, по своимъ темамъ и настроеніямъ такая далекая отъ ярославскихъ стѣнописей, роднится съ ними общностью художественныхъ задачъ, единствомъ психологіи творящихъ. Русской живописи никогда не удавалось прочно удалиться отъ литературности, отъ разсказа, отъ развертывающагося дѣйствія. Венеціановъ и венеціановцы, Ѳедотовъ, передвижники и даже живопись послѣднихъ десятилѣтій, несмотря на ея вражду къ „учительству" и гражданскому служенію,—всѣ эти наиболѣе яркіе моменты русскаго искусства обозначены склонностью къ содержательности, къ сюжету, къ тому, что порой презрительно называется „подчиненіемъ живописи литературѣ". Бенуа, Рерихъ, Сомовъ—всѣ крупныя имена русской живописи, особенно петербургскаго толка, прежде всего

поэты, а потомъ уже живописцы. Можно субъективно оцѣнивать—хорошо ли это или плохо, но поэтичности, серьезности и образности требуетъ національная стихія нашей живописи. Такъ было—такъ будетъ и никакіе соблазны на иные пути не дадутъ вѣчныхъ цѣнностей! Въ передвижническомъ творчествѣ была сухая дѣловитость и тенденціозность, пришедшая отъ нѣмецкаго мѣщанскаго искусства, далекая русской душѣ. Новая же живопись, какъ и далекія созданія изографовъ, умѣетъ облекать свои образы въ красивую и яркую форму; для нея, какъ и для ея художественныхъ предковъ, задачи декоративныя такъ же близки, какъ и повѣствовательныя.

Связь современнаго русскаго искусства съ прошлымъ, связь не намѣренная и не разсудочная, какъ былъ разсудоченъ возвратъ В. Васнецова къ иконописнымъ формамъ XVII вѣка, говоритъ о томъ, что русская живопись стоитъ на вѣрномъ и прочномъ пути, что она сумѣла найти свою національную стихію, что ей предстоитъ великое и славное будущее...

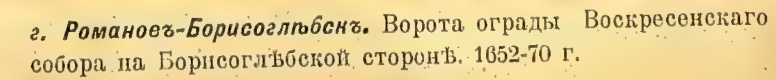
И съ какой бы точки зрѣнія ни подходить къ художественной дѣятельности изографовъ, какимъ бы примитивнымъ, безжизненнымъ ни считать ихъ міросозерцаніе, архаическими ихъ пріемы, нельзя не согласиться, что ими создана особая красота, цѣльная и законченная, въ отношеніи декоративныхъ задачъ превосходящая западно-европейскую старую живопись!

---

У насъ за послѣднія десятилѣтія любятъ говорить о древнерусскомъ искусствѣ, о необходимости поддерживать его разрушающіеся памятники, но мало кто умѣетъ и хочетъ ими любоваться. Они дороги исторически, но не эстетически. Готическіе соборы, храмы-дворцы Возрожденія, византійскія базилики—все это вызываетъ въ насъ опредѣленный рядъ художественныхъ эмоцій, напоминаетъ объ особой неповторяющейся красотѣ. Не меньшая красота есть и въ ярославскихъ храмахъ, нужно только проникнуться ей, полюбить такъ, какъ мы любимъ созданія классической древности и итальянскаго Возрожденія, и образъ русскаго храма будетъ такъ же отчетливъ и значителенъ, какъ и воспоминаніе о готическомъ соборѣ.

Русская археологія много силъ, времени и чернилъ потратила на отысканіе заимствованій и чуждыхъ элементовъ въ народныхъ созданіяхъ и въ результатѣ ничего не осталось на долю само-

Табл. XVI. *г.* ***Ярославль.*** Боковой входъ въ церковь Іоанна Златоуста въ Коровникахъ. 1649-54 г.



*г.* ***Романовъ-Борисоглѣбскъ.*** Ворота ограды Воскресенскаго собора на Борисоглѣбской сторонѣ. 1652-70 г.

бытности. Безполезно оспаривать,—въ русло русскаго творчества вливалось много стороннихъ теченій. Но для того, кто способенъ за деталями и художественными формами найти объединяюшую ихъ творческую концепцію, эстетическое чувство народа, вылившееся въ зданіи, явится новая самобытная красота, гораздо болѣе существенная, чѣмъ всѣ заимствованныя детали. Ярославскія же церкви—наиболѣе полное выраженіе той идеи народной русской архитектуры, которая намѣчалась еще въ деревянныхъ храмахъ.

Ясна идея готической церкви — стремленіе ввысь, грозный призывъ къ небесному; ясно настроеніе греческаго храма—созерцаніемъ гармоніи дать душѣ непосредственное ощущеніе міровой эстетики, міровой гармоніи; византійская церковь—это трагическій экстазъ смятенной грознымъ великолѣпіемъ души,—то, что замѣтили еще мужи, посланные Владиміромъ въ Византію...

Еще не пришло время для увѣренной разгадки русскаго храма, для подысканія формулы проявленія народной стихіи въ ея архитектурныхъ созданіяхъ.

Но хочется вѣрить, что справедливыми окажутся тѣ предположенія, которыя въ видѣ догадокъ возникаютъ при теперешнихъ нашихъ знаніяхъ. Всѣ извѣстные намъ историческіе типы храмовъ, кромѣ эллинскаго, носятъ грозный, запугивающій характеръ.

Даже вычурная и раззолоченная капелла барокко наглядно представляетъ незаполнимую пропасть между божескимъ и человѣческимъ.

Русскій храмъ свѣтелъ и радостенъ, и близокъ къ жизни, словно озаряетъ ее свѣтомъ божественной любви и благословенія людямъ—«божьимъ работничкамъ». Онъ мистиченъ и своей живописью и уходящими ввысь главками. Этотъ мистицизмъ радостенъ, въ немъ откровеніе любви. Даже не радость въ немъ—радость всегда шумна и суетлива, а тихое умиленіе передъ величіемъ Христова закона.

И въ свѣтломъ, просторномъ храмѣ, пахнущемъ смолой свѣжихъ бревенъ и ладаномъ, та же ширь, что и въ поляхъ, та же тишь, что и у лѣсныхъ озеръ.

Храмъ—мѣсто, гдѣ открывается людямъ надежда на спасеніе, доступная всѣмъ, кто приходитъ съ чистой душой. Обитель Бога—онъ долженъ рѣзко отличаться отъ людского жилища, но не вносить диссонанса въ общую гармонію окружающаго.

На берегу могучей сѣверной рѣки возникаетъ издали замѣтный шатровый храмъ, издали манящій рѣзнымъ силуэтомъ главъ. Всѣ формы его обыденны, но великолѣпны: тѣ же двускатныя крыльца, что и у избъ, та же деревянная рѣзьба и косящатыя окна, а между тѣмъ это жилище Бога. Отъ простого и такого понятнаго храма льется благословеніе и на печаль людскую, и на трудъ, и на смѣхъ. И нѣтъ границъ между молитвой и жизнью, между служеніемъ міру и Богу...

---

Разсмотрѣнными церквами не исчерпывается художественное наслѣдство Ярославля. Почти всѣ его церкви, кромѣ немногихъ пострадавшихъ отъ позднѣйшихъ пристроекъ, представляютъ большой интересъ. Помимо архитектуры въ нихъ можно любоваться тамъ и здѣсь разбросанными произведеніями деревянной рѣзьбы, фресками, изразцовыми декораціями, художественными работами кузнецовъ, иногда заслуживающихъ наименованія ювелировъ, и т. д. Изъ архитектурныхъ частей хуже всего сохранились покрытія главъ: многія главы передѣланы, утратили древнюю форму, и нигдѣ не сохранилось стараго покрытія черепицею, существовавшаго еще въ 1786 году на большей половинѣ церквей[1]). Но какой-то консервативный инстинктъ заставилъ ярославцевъ, замѣнивъ черепичное покрытіе главъ желѣзнымъ, все же сохранить ихъ чешуйчатость, неизбѣжную при черепицѣ и имѣющую только эстетическое значеніе при желѣзѣ. Кой-гдѣ на церквахъ еще сохранились древніе кресты съ очень затѣйливымъ и красивымъ узоромъ.

О XVI вѣкѣ въ Ярославлѣ разсказываетъ соборъ Спасскаго монастыря, поставленный около 1515 года. Его архитектурныя формы сохранились очень плохо, но внутри осталась стѣнопись XVI вѣка, опять таки неоднократно подновлявшаяся и сохранившая только старые сюжеты и кой-гдѣ характерную композицію.

Въ 1672 году закончена постройка церкви Николы Мокраго, интересной богатѣйшими изразцовыми украшеніями, но въ цѣломъ не производящей особенно художественнаго впечатлѣнія. Внутри оригинальные клиросы,—«царскія мѣста» превосходной рѣзьбы конца XVI или начала XVII вѣка.

---

[1]) И. Барщевскій. Истор. очеркъ г. Ярославля. стр. 92.



Табл. XVII. г. Романовъ-Борисоглѣбскъ. Воскресенскій соборъ на Борисоглѣбской сторонѣ. 1652-70 г.

Единственную въ цѣломъ мірѣ коллекцію русской деревянной рѣзьбы, раскинутую по ярославскимъ церквамъ, нужно дополнить изумительными царскими вратами сѣвернаго придѣла въ ц. Іоанна Предтечи, конца XVI вѣка, по преданію привезенными изъ Казани и сѣнью 1636 года въ Николо-Надѣинской церкви. Сложнѣйшая рѣзьба этой сѣни, отчасти испорченной грубой окраской въ недавнее время, не поддается описанію и можно только желать отъ всей души, чтобы эти драгоцѣнные памятники русскаго искусства скорѣе перешли изъ темныхъ и тѣсныхъ алтарей, гдѣ они подвержены всякимъ случайностямъ и лишены какого бы то ни было ухода, въ музей!

Изящна и нарядна ц. Богоявленія, построенная въ 1684 году, сильно отличающаяся отъ обычнаго типа ярославскихъ церквей, но изуродованная позднѣйшими главами.

---

При всей своей древности Ярославль почти лишенъ гражданскихъ памятниковъ XVII вѣка. Единственное, что уцѣлѣло хоть на половину—три башни Земляного города, воздвигнутыя въ концѣ царствованія Алексѣя Михайловича.

Древнѣйшая часть Ярославля—«Рубленный городъ»—занимала площадь между Волгою, Которостью и оврагомъ Медвѣдицей[1]).

Городъ былъ въ началѣ XVII вѣка обнесенъ земляной насыпью съ 12 деревянными башнями; позднѣе сгорѣвшія деревянныя башни были замѣнены каменными, но къ нашему времени отъ нихъ не осталось и слѣда.

Болѣе обширный Земляной городъ былъ тоже окруженъ стѣной и рядомъ каменныхъ башенъ, поставленныхъ послѣ пожара 1658 года. По опредѣленію г. Барщевскаго, «граница Земляного города начиналась отъ оврага Медвѣдицы и шла по рѣкѣ Которости до Спасскаго монастыря, отъ монастыря шла городскимъ валомъ до Волги, проходя тамъ, гдѣ теперь гостинный дворъ, театральная площадь и бульвары, а затѣмъ по берегу Волги и до другого конца оврага Медвѣдицы и этимъ оврагомъ на Которость». Башни эти, по тѣмъ отрывочнымъ свѣдѣніямъ, которыя дошли до насъ, были разнообразной архитектуры и представляли любопытнѣйшій бытовой памятникъ древне-русскаго города, по величественности едва ли уступавшій московскому

---

[1]) И. Барщевскій. Историческій очеркъ г. Ярославля, стр. 22.

Кремлю. Были глухія башни со сводами, были большія проѣзжія или «воротныя» башни, достигавшія 8 саженъ высоты, съ массивными стѣнами толщиной болѣе $5^1/_2$ аршинъ; ихъ увѣнчивали шатровыя покрытія съ вышкой наверху.

Шатры тоже имѣли 8 саженъ высоты. Проѣзды башенъ запирались деревянными спускными рѣшетками, защищавшими ночью входъ въ спящій городъ.

Уцѣлѣли и то въ самомъ жалкомъ состояніи только три башни: Власьевская, надстроенная и передѣланная, но со стороны Власьевской улицы сохранившая древній фасадъ, Углицкая—съ задѣланными проѣздами и Волжская съ задѣланными проѣздами и пробитыми большими окнами.

---

Въ XVIII вѣкѣ Ярославль остается однимъ изъ наиболѣе культурныхъ провинціальныхъ городовъ Россіи. Здѣсь раньше возникаютъ школы, здѣсь проходитъ въ 1693 году, учрежденная указомъ Петра, почта отъ Москвы до Архангельска[1]). Въ 1722 году купцомъ гостиной сотни Затрапезновымъ, въ компаніи съ англичаниномъ Тамесомъ открывается первая полотняная фабрика теперешняя Большая Ярославская Мануфактура.

Въ 1751 году Ѳ. Г. Волковъ открываетъ первый въ Россіи публичный театръ. Въ 1778 году возникаетъ Дворянское училище. Въ томъ же году въ Ярославлѣ печатается первый въ Россіи провинціальный журналъ «Уединенный Пошехонецъ», одно изъ созданій диллетанствующаго барства конца XVIII вѣка.

Художественныхъ памятниковъ XVIII вѣка не осталось въ Ярославлѣ. Налетѣвшія буйнымъ вихремъ съ Запада новыя церковныя формы—барочныя и классическія не привились въ сѣверномъ Поволжьѣ.

Изъ свѣтскихъ зданій Ярославль гордится домомъ И. А. Вахромѣева, упорно называемымъ (даже въ Энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза) произведеніемъ Растрелли. Можетъ быть, когда-то этотъ домъ и былъ похожъ на твореніе великаго зодчаго, но въ теперешнемъ своемъ видѣ онъ совершенно не заслуживаетъ этой чести! Александровскій классицизмъ представленъ нѣсколькими, вполнѣ грамотными, но ординарными для эпохи, памятниками, въ томъ числѣ зданіемъ Демидовскаго лицея,

---

[1]) «Ярославскія Губ. Вѣдомости» 1873 г.

сооруженнымъ въ 1813 году по Высочайше конфирмованному проэкту. Красивый образецъ декоративныхъ сооруженій въ стилѣ Empire представляетъ Демидовская колонна на Ильинскомъ бульварѣ, поставленная въ 1824 году ярославскимъ дворянствомъ въ память основателя «Училища высшихъ наукъ»—нынѣшняго лицея,—Павла Григорьевича Демидова.

---

Ярославль и теперь одинъ изъ красивѣйшихъ городовъ Россіи. Вѣковая художественная культура предковъ прочно сидитъ въ ярославцахъ и дѣлаетъ его рѣдкимъ на земномъ шарѣ пунктомъ, гдѣ не задыхаешься отъ современной пошлости и безвкусицы. Лучшимъ же украшеніемъ города вѣчно будутъ его старыя церкви, сохранности которымъ могли бы завидовать всѣ русскіе города, вплоть до Москвы, такъ безбожно запускающей свои роскошные памятники. Даже теперь, когда типъ города въ сравненіи съ XVII вѣкомъ совершенно измѣнился и выросли по его улицамъ каменныя громады, не затираютъ онѣ вѣковое величіе церквей,—хотя бороздятъ Волгу пароходы, дымятъ по окраинамъ фабрики и строящійся желѣзнодорожный мостъ щетинистымъ чудовищемъ нависаетъ надъ Волгой. Такъ красивъ славный городъ, что объ этихъ созданіяхъ современности, красоты и поэзіи, которыхъ пока еще не пріемлетъ нашъ глазъ, хотя и понимаетъ разсудокъ, можно забыть: они не въ силахъ нарушить его плѣнительной гармоніи. И когда на закатѣ подъѣзжаешь снизу по Волгѣ и на высокомъ берегу встаютъ четкіе силуэты безчисленныхъ главъ, вырѣзаясь на пылающемъ небѣ, — невольно вспоминается легенда о дивномъ градѣ и ощутительнымъ видѣніемъ встаютъ призраки былого...

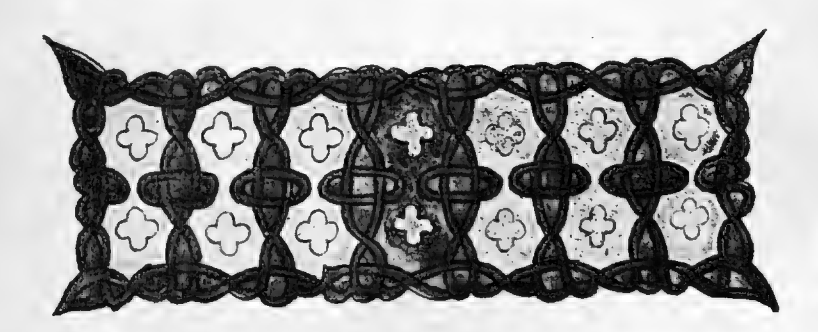




Табл. XVIII. г. Романовъ-Борисоглѣбскъ. (Яросл. губ.) Южная паперть Воскресенскаго собора на Борисоглѣбской сторонѣ.



## II. Романовъ-Борисоглѣбскъ.

Самая поэтичная часть Волги—верхній плесъ, отъ Ярославля до Твери. Зеленые, покрытые перелѣсками, берега не вдохновили бы живописца: онъ нашелъ бы ихъ скучными и однообразными. Свинцовая, мутная Волга, окаймленная полосой песковъ, застывшіе луга, унылые перелѣски. Порой протянется раскинутая деревня, тихо пройдетъ по горизонту бѣлый монастырь или церковь,—и снова на многія версты—луга и пески...

Но поэтъ, русскій поэтъ, не разстался бы безплодно съ этими берегами. Въ ихъ бѣдномъ обликѣ неуловимая прелесть. Нельзя рѣшить—есть ли дѣйствительно въ этомъ просторѣ луговъ нѣжная красота, глубокое лирическое обаяніе, или же трогаетъ русскую душу возникающій строй впечатлѣній, знакомыхъ по творчеству Некрасова, Чехова, Нестерова и Левитана. Пейзажъ верхней Волги кажется наиболѣе подходящей рамкой къ нашей жизни и нашей культурѣ.

Унылый и нелѣпый бытъ русской провинціи,—Чеховскія сумерки,—кажется созданнымъ для этихъ вѣчныхъ полей, чахлаго, словно болѣзненнаго, лѣса и сѣрой рѣки. И безотчетная, чуткая скорбь русской души, ея дивная внимательность и кротость, ея стихійный порывъ ввысь должны родиться здѣсь.

Жизнь на пристаняхъ и въ деревняхъ такая же тихая и скромная, какъ и природа. Ни шума, ни суеты. Только Рыбинскъ съ безпрестанными караванами, запахомъ нефти, пѣснями грузчиковъ и свистками пароходовъ,—кипучій оазисъ современности. Кругомъ же сонъ и тишь, но не мертвый покой пустыни,

а молчаливое величіе отжившаго, отдыхъ земли послѣ кровавыхъ и трудныхъ вѣковъ...

Объ этихъ берегахъ никогда не забудетъ русская исторія. Тутъ мало было великихъ побѣдъ и роковыхъ битвъ, но вся черная, культурная сторона прошлаго складывалась здѣсь. Въ пустынѣ, слабо заселенной финскимъ племенемъ—мерей, основались въ IX и X вѣкахъ первыя русскія колоніи. Рубились бревенчатые города, строились бѣлыя церкви. Кипѣли удѣльныя ссоры, хотя такъ просторно было жить на русской равнинѣ! Крѣпли и оживлялись города, все чаще и чаще мелькали на Волгѣ паруса,— но откуда-то съ низовьевъ Волги, изъ невѣдомыхъ странъ, словно черную смерть, посылалъ Богъ татарскую рать и опять горѣли и рушились города, багровѣли отъ крови поля, замолкали волжскіе берега.

Два вѣка плача, смерти и позора—и вновь вокругъ окрѣпшей Москвы закипаетъ жизнь, но покой царитъ на берегахъ Волги. Теперь ничто не говоритъ о прошломъ: все старое уничтожено въ кровавыхъ судьбахъ Россіи. Не осталось нѣмыхъ свидѣтелей прошлаго—художественныхъ памятниковъ: только на страницахъ лѣтописей хранится повѣсть о быломъ. И можетъ быть это лучше: величественный свитокъ прошлаго не путается съ живущимъ, и отъ этого особенно остро и романтично какъ сказка, воспринимаются его слова...

---

Наиболѣе связанный съ характеромъ природы городъ сѣвернаго Поволжья—Романовъ-Борисоглѣбскъ. Въ 50 верстахъ отъ Рыбинска и въ 49 отъ Ярославля, на обоихъ берегахъ Волги расположенъ этотъ, сравнительно молодой, городъ. Лѣвобережная его часть,—Романовъ основанъ въ серединѣ XIV вѣка княземъ Романомъ, сыномъ Василія Давидовича, князя ярославскаго († 1344 г.)[1]) и входилъ въ составъ Ярославскаго княжества. Супоневская лѣтопись довольно подробно разсказываетъ о возникновеніи Романова: князь Романъ—«собралъ бояръ и духовенство, долго съ ними разсуждалъ и совѣтовался, потомъ, призвавши мастеровыхъ и рабочихъ, отправился съ ними къ слободѣ Борисоглѣбской и напротивъ ея, на высокомъ берегу Волги, заложилъ соборную церковь во имя Воздвиженія Креста, распредѣлилъ гдѣ

---

[1]) «Россія» т. I. изд. А. Девріена подъ ред. П. П. Семенова-Тяньшанскаго.



Табл. XIX. *г. Романовъ-Борисоглѣбскъ.* „Страшный Судъ“ на западной стѣнѣ Воскресенскаго собора. 1670-е годы.

быть крѣпости, потомъ собралъ множество рабочихъ людей тамошняго края; распорядясь работами, возвратился въ Угличъ. Черезъ три года донесли князю, что городъ конченъ. Князь поѣхалъ туда и удивился, видя городъ *цвѣтуще и преизрядне. Князь Романъ, довольный своимъ созданіемъ*, отслужилъ благодарственный молебенъ, распорядился управленіемъ новой крѣпости, и потомъ возвратился въ престольный градъ Угличъ»[1]).

Изъ этого обстоятельнаго сообщенія лѣтописи мы узнаемъ, что Борисоглѣбскъ, или древняя Борисоглѣбская слобода, существовалъ до Романова.

Въ древней Руси городъ и слобода были обособленныя понятія, какъ позднѣе городъ и деревня. Слобода—это трудовое поселеніе, городъ—жилище князя съ крѣпостью и роскошными храмами—военная и административная единица. Понятно, что князь Романъ, не выбирая для своей резиденціи какой-либо, уже существовавшей, слободы, основываетъ новый городъ. Никакихъ слѣдовъ древнихъ сооруженій въ Романовѣ, конечно, не осталось, какъ не сохранилась и первоначальная постройка собора.

Кратковременное самостоятельное существованіе Романова ничего не прибавило къ тревожнымъ страницамъ исторіи Удѣльной Руси. Съ подчиненіемъ Москвѣ и вовсе заглохло любимое созданіе почти забытаго ярославскаго князя.

Іоаннъ III присоединилъ Романовъ къ Московскому государству. Подъ властью Москвы Романовъ неоднократно отдавался царями какъ помѣстье: Иванъ Грозный отдалъ его князю Владимиру Андреевичу Старицкому, а позднѣе—татарскимъ мурзамъ. Въ 1609 году Романовъ былъ разоренъ поляками.

Несмотря на свои шесть вѣковъ историческаго существованія, Романовъ-Борисоглѣбскъ не прибавилъ ни одного слова къ исторіи Руси. У насъ нѣтъ прямыхъ указаній,—но самое отсутствіе ихъ уже является доказательствомъ,—на складъ и темпъ жизни въ древнемъ Романовѣ. И повидимому это былъ такой же тихій, бытовой городъ, какъ и теперь. Прошли вѣка, но люди и жизнь остались тѣ же.

Есть въ горахъ сѣверной Италіи ветхіе городки, затерянные среди скалъ и ущелій, цѣликомъ живущіе въ средневѣковьѣ. Такимъ же кажется и Романовъ, лѣниво раскинувшійся на отлогихъ берегахъ. Его обликъ измѣнился за послѣдніе вѣка, на

---

[1]) Цитировано по Ѳ. Киссель. Исторія города Углича.

поросшихъ травой улицахъ можно встрѣтить отзвуки классической архитектуры и капители XVIII вѣка, но темпъ, ритмъ жизни—остался древній, очень древній... Зачѣмъ рождались, боролись и умирали герои, тысячи жизней служили наукѣ, искусству, техникѣ? Зачѣмъ приходили на землю Дарвинъ, Марксъ, Толстой? Нѣтъ отвѣта—дремлютъ пустыя улицы, словно вымеръ городъ, гулко разносятся рѣдкіе и случайные звуки и одно изъ самыхъ мучительныхъ сомнѣній, терзающихъ современное сознаніе, становится ощутительнымъ до боли: кто правъ передъ лицомъ вѣчности—мы ли, строители и рабы, отдавшіе себя въ жертву будущему, или они, спокойно существующіе и самодовлѣющіе?

---

Съ Волги оба городка, расположенные другъ противъ друга, необыкновенно живописны. (Табл. XXIII). Среди зелени бѣлѣютъ, словно спрятавшіеся, игрушечные домики, кое-гдѣ вырисовываются старыя церкви и надо всѣмъ господствуютъ два великолѣпныхъ собора—Крестовоздвиженскій на Романовской сторонѣ и Воскресенскій—на Борисоглѣбской. Воскресенскій соборъ — дивный памятникъ XVII вѣка, значительно превосходящій ярославскія церкви не только размѣрами, но и роскошью, и непонятнымъ кажется капризъ исторіи, забросившій его въ тихій приволжскій городокъ.

Также величественъ и Крестовоздвиженскій соборъ. Онъ построенъ въ XVI вѣкѣ, но передѣланъ и украшенъ во второй половинѣ XVII [1]). Это смѣшеніе столь различныхъ эпохъ и стилей уменьшаетъ художественно-историческій интересъ романовскаго собора. Фресковая живопись его стѣнъ безпощадно «поновлена».

Мѣстное преданіе увѣряетъ, что соборъ расписывали византійскіе мастера, но, насколько можно судить по жалкимъ остаткамъ древней стѣнописи, этотъ слухъ ошибоченъ и родился въ XVIII вѣкѣ, когда вся древне-русская иконопись казалась созданіемъ Византіи. Стѣнопись Крестовоздвиженскаго собора исполнена, вѣроятно, въ 1658 году[2]), и въ это время на Руси уже было много своихъ мастеровъ и не было необходимости призывать варяговъ—выписывать греческихъ художниковъ, въ XVII вѣкѣ уже утратившихъ въ значительной мѣрѣ свое древнее искусство.

---

[1]) В. Сусловъ. Очерки по исторіи древне-русскаго зодчества.
[2]) «Труды VII археолог. съѣзда». т. I. ст. проф. Покровскаго.

Несмотря на поновленіе, стѣнопись романовскаго собора сохранила первоначальное распредѣленіе изображеній, характеръ иконографическихъ композицій, и ничего отличнаго отъ современныхъ ей росписей не замѣчается: обычный Страшный Судъ, въ притворѣ апокалипсисъ и ветхій завѣтъ, сотвореніе міра, грѣхопаденіе, убіеніе Авеля и т. д.

---

Гордость Романова-Борисоглѣбска — Воскресенскій соборъ, строившійся нѣсколько десятковъ лѣтъ во второй половинѣ XVII вѣка. Сначала храмъ былъ въ одинъ этажъ и его не окружали нарядныя галлереи, составляющія въ теперешнемъ видѣ главное его украшеніе. Освященъ онъ былъ въ 1652 году, но уже въ 1670 ростовскимъ митрополитомъ Іоной дана грамота на надстройку второго этажа (Табл. XVII).

Въ 70-хъ же годахъ сооружены и галлереи, великолѣпныя крыльца, колокольня ярославскаго типа и просторная ограда съ воротами. (Табл. XVI и XXIV).

Въ исторіи Воскресенскаго собора много невыясненнаго. Неизвѣстны имена изографовъ, расписавшихъ его стѣны и паперти, неизвѣстны подробности его сооруженія. Такъ же неясны и условія, создавшія въ захолустной глуши Поволжья дивный храмъ, перенесенный въ Москву—онъ былъ бы лучшимъ ея украшеніемъ. Ни Москва, ни богатый Ярославль, несмотря на ревностное храмоздательство, не сумѣли создать такихъ колоссальныхъ памятниковъ; въ каждой детали Воскресенскаго собора проглядываетъ щедрость, широкій розмахъ, творческій восторгъ,— словно не хотѣли знать удержу люди, рѣшившіеся прославить родной городъ невиданнымъ въ округѣ храмомъ...

Среди соннаго и вялаго города могучій силуэтъ собора создаетъ выразительный контрастъ: когда-то, кажется, на этихъ берегахъ кипѣла совсѣмъ другая, могучая жизнь; всѣ ея созданія и движенія были такъ же величественны, какъ этотъ даръ невѣдомыхъ людей Богу. Теперь все это умерло, стало сказкой, но за эту сказку хочется отдать много подлинной дѣйствительности! И все въ Романовѣ подчеркиваетъ контрастъ прошлаго и настоящаго,—величественной красоты и унылаго застоя.

---

Отваливаетъ пароходъ и уходитъ, унося съ собой шумъ, и движеніе, и жизнь. Затихаетъ суетня на пристани и чуткая тишина, какъ въ полѣ, нависаетъ надъ Волгой. Вдали дымятъ трубы Романовской мануфактуры, но на просторѣ отлогихъ береговъ таетъ впечатлѣніе напряженной энергіи, которое всегда даетъ фабрика. Въ тусклый осенній день тиха Волга и пустынны берега, и только прислушавшись, можно разобрать далекій стукъ валька да пыхтѣніе машины.

Пустыннымъ берегомъ идете къ перевозу—допотопному или самодѣльному паровому парому. Стиль выдержанъ: юркій пароходикъ былъ бы не къ лицу Романову, но медленно ползущая жаровня, отдаленно напоминающая о прогрессѣ и вѣкѣ пара, вполнѣ допустима. За перевозъ въ одинъ конецъ берутъ $1^1/_2$ копейки и громадный ярославецъ съ патріархальной рыжей бородой долго отсчитываетъ сдачу и пунктуально сдаетъ полкопейки...

Воскресенскій соборъ стоитъ на довольно высокой горѣ и съ Волги не кажется грандіознымъ. Сойдя на берегъ, теряешь его изъ виду и ничего не видишь, кромѣ песчанаго ската, заборовъ изъ палокъ и обильныхъ лопуховъ. Вверхъ вьется тропинка, лавирующая среди вѣкового репейника и ведетъ какими-то задворками, чужими дворами, складами бревенъ и ветхихъ срубовъ. Этимъ переулкомъ достигаешь улицы, обсаженной каменными домами, но безнадежно пустынной...

Потомъ впереди на покрытой травой площади выглядываютъ купола собора, его узорчатыя стѣны, каменная ограда съ башней-воротами, и открывается весь онъ—торжественный, спокойный, словно уснувшій въ своей вѣковой красотѣ. О протекшихъ вѣкахъ можно догадаться только по контрасту съ окружающими зданіями,—соборъ свѣже окрашенъ въ желтую съ бѣлымъ Empir'ную окраску, его линіи чётки, украшенія въ полной сохранности, и онъ кажется моложе покосившихся срсѣднихъ домиковъ. Массивный соборъ съ широко раскинутыми крыльцами и длинной оградой занимаетъ очень большую площадь. Его ничто не тѣснитъ, и въ неописуемый эффектъ его стянутыхъ къ центральной главѣ, прихотливо ниспадающихъ массъ, завершаемыхъ далеко отброшенными крыльцами, не врывается ни одной посторонней линіи или формы.

Послѣ ярославскихъ церквей Воскресенскій соборъ не представляетъ никакихъ архитектурныхъ неожиданностей. Въ немъ



Табл. XX. г. *Романовъ-Борисоглѣбскъ.* Образъ нерукотвореннаго Спаса въ Воскресенскомъ соборѣ на Борисоглѣбской сторонѣ. XV-й вѣкъ.

легко узнаются знакомыя черты церквей Ильи Пророка и Іоанна Златоуста, сооружавшихся почти въ тѣ же годы. Но Романовскій соборъ кажется болѣе зрѣлымъ и законченнымъ: архитектурныя формы, только намѣчавшіяся и вырабатывавшіяся въ ярославскихъ церквахъ, здѣсь достигаютъ наивысшей логичности и красоты. Воскресенскій соборъ важенъ для исторіи русскаго зодчества еще и потому, что ярославскіе мастера, выработавъ церковный типъ Іоанна Златоуста въ Коровникахъ, отошли отъ него, прониклись какимъ-то новымъ, болѣе изящнымъ и утонченнымъ пониманіемъ красоты, выявившимся въ Толчковскомъ храмѣ Іоанна Предтечи. Романовскій же соборъ даетъ идеальное воплощеніе русской народной архитектуры въ ея наиболѣе чистую эпоху.

Архитектурныя формы собора довольно просты и весь праздничный его обликъ создаетъ обильная декорація стѣнъ, галлерей и крылецъ. Русское каменное зодчество XVII вѣка неразрывно связано съ этой геометрической орнаментаціей, совершенно избѣгающей кривыхъ и закругленныхъ линій, создающей обширныя декораціи, мастерски скомбинированныя изъ варіацій квадратовъ и прямоугольниковъ, выступовъ и углубленій. Декорированіе стѣнъ кирпичными узорами достигло особой виртуозности и широкаго распространенія въ московской области. Сверхмѣрное обиліе узоровъ и пятенъ, непріятная пересыщенность орнаментаціей долго служила укоромъ московскимъ зодчимъ и заставляла видѣть въ ихъ творчествѣ налетъ упадочности, потерю художественной логики и мѣры. То отрицательное отношеніе къ «московщинѣ», къ русскому стилю, которое часто проскальзываетъ на страницахъ нашихъ передовыхъ художественныхъ органовъ, имѣетъ въ виду именно эту насыщенность узоромъ.

Ярославскія церкви украшены гораздо сдержаннѣе и искуснѣе. Можно быть различнаго мнѣнія о сухости, монотонности этой геометрической орнаментаціи, но нельзя не признать ея плѣнительнаго своеобразія, богатства и характерности. Лучшимъ опроверженіемъ ходячаго взгляда на бѣдность русской архитектуры, на ея «варварскую переимчивость», служитъ Воскресенскій соборъ: онъ кажется современной постройкой—такъ много въ немъ умнаго творчества...

Прямыя линіи и углы декорацій по преимуществу свойственны русскому зодчеству. И есть въ нихъ что-то необыкновенно логичное, гармонирующее со всѣмъ пейзажемъ, съ Волгой, съ

окружающими деревянными постройками, съ сосновыми лѣсами на горизонтѣ. Русская природа и русская жизнь не знаютъ праздничности и витіеватости, замысловатости кривыхъ и спиральныхъ линій. Ровныя поля, очерченныя горизонтальными линіями, тихія озера и медленныя рѣки, молчаливый, весь сотканный изъ четкой хвои и вытянутыхъ стволовъ, сосновый боръ, золотые гребни ржи—вотъ пластическіе элементы сѣверной равнины, дававшіе художественный матеріалъ древне-русскому творцу. Онъ никогда не видалъ завитковъ морскихъ волнъ, разнообразной южной растительности, зубчатыхъ силуэтовъ горъ.

---

Гоголь мимоходомъ бросилъ русской природѣ эпитетъ «безпорывная» и геніально опредѣлилъ ея сущность. Позднѣе Левитанъ въ живописи отмѣтилъ ту же «безпорывность». А развѣ не безпорывны нѣжныя описанія природы у Тургенева и Чехова. И эта безпорывность перелилась и въ русское искусство, больше всего и ярче—въ архитектуру. Шопенгауэръ назвалъ архитектуру «музыкой массъ», пластической музыкой. Хочется дополнить его мысль,—что лейтмотивъ этой музыки, если она сумѣла найти свое національное лицо, звучитъ въ унисонъ съ аккордомъ природы, съ ея доминирующимъ настроеніемъ.

Если итальянская архитектура ренессанса и барокко звучный праздничный напѣвъ, такой же богатый, какъ природа Италіи, если каменистая и рѣзкая пустыня Греціи съ ея отчетливыми горизонтами и скалами, звучитъ одной могучей гармоніей съ классической колоннадой, то «безпорывная» русская природа идеально гармонируетъ съ характеромъ ярославскихъ церквей, съ ихъ чинной группировкой массъ и прямоугольной орнаментаціей...

Стоя передъ Воскресенскимъ соборомъ, совершенно непосредственно ощущаешь *тишину*, спокойствіе русскаго церковнаго зодчества. Всѣ формы строго дисциплинированы, начиная съ симметричныхъ крылецъ, основного куба и кончая стройной мелодіей главъ, одинаково вычерченныхъ, но подчиненныхъ общему стремленію массъ отъ периферіи къ центру и ввысь. Вся прекрасная группа собора,—переводя на музыкальную терминологію, поразительно легко прикладывающуюся къ архитектурнымъ созданіямъ, даетъ нѣжный, тихій, лирически звучащій аккордъ. И наглядно выясняется логика прямоугольной орнаментаціи: всякая



Табл. XXI. *г. **Романовъ-Борисоглѣбскъ.*** „Вавилонское столпотвореніе“. Стѣнопись западной паперти Воскресенскаго собора на Борисоглѣбской сторонѣ. 1670-е годы.

изощренность и вычурность закругленныхъ линій, всегда немного гримасничающихъ, не соотвѣтствовала бы основному тону массъ, вызывала бы непримиримый диссонансъ между конструктивными и декоративными задачами.

---

Здѣсь не мѣсто вдаваться въ детальный разборъ Воскресенскаго собора, этого колосса русскаго народнаго зодчества, но даже не спеціалисту при обзорѣ собора бросается въ глаза его поразительная сложность.Галлереи,переходы, росписныя крыльца—все это совершенно непринужденно и легко скомпановано въ великолѣпное цѣлое. Если мы возьмемъ позднѣйшія, хотя бы и современныя, церковныя зданія, выстроенныя учеными архитекторами, прошедшими долгую академическую школу, владѣющими всѣмъ могучимъ арсеналомъ современной техники, и сравнимъ ихъ со сложнымъ планомъ, съ громадной находчивостью и легкостью Борисоглѣбскаго собора,—кудесниками покажутся древніе «каменные мастера», всю жизнь проведшіе въ Москвѣ или Ярославлѣ, не обладавшіе никакими спеціальными знаніями, и все же проявлявшіе громадное искусство. Мы не знаемъ и навѣрно никогда не узнаемъ имени его строителя,—точнѣе—строителей, потому что при большихъ задачахъ въ древней Руси и въ архитектурѣ, какъ и въ иконописи, господствовало коллективное творчество. И не надо знать имена: Воскресенскій соборъ создали не какіе-нибудь «Бажанки Огурцовы да Андрюшки Константиновы съ товарищи»,—а вѣковая мудрость, долгій опытъ народа, медленно, но прочно накоплявшійся и вдохновлявшій своихъ избранниковъ на созданія, передъ которыми могутъ благоговѣйно преклониться современные художники...

Загадка въ тѣхъ путяхъ, которыми такъ дивно оплодотворяла личное творчество эстетическая мудрость народа!

Какъ они работали, эти невѣдомые мастера? Вѣдь въ ихъ созданіи чувствуется единство замысла, дружное подчиненіе одной святой задачѣ. Объединялъ ли ихъ творческую волю «добрый мастеръ», понаторѣлый старикъ съ «честной брадою», много храмовъ воздвигшій на русской землѣ, или работали они какъ пчелы,—каждый думая только о своемъ дѣлѣ, и таинственный инстинктъ—воля народа—творилъ великую красоту?

---

Архитектурное своеобразіе Воскресенскаго собора сильнѣе всего сказывается въ его двухэтажныхъ, поставленныхъ на длин-

ную анфиладу сводовъ, папертяхъ. Въ ярославскихъ церквахъ не встрѣчается этотъ эффектный пріемъ—тяжелыхъ массъ, покоящихся на легкой, словно хрупкой, колоннадѣ. Знакомо съ нимъ московское зодчество,—особенно въ эпоху «нарышкинскаго» барокко, въ послѣднія десятилѣтія XVII вѣка. Приглядываясь къ Борисоглѣбскому собору, вспоминаешь гдѣ-то видѣнную такую же каменную стѣну, такъ же свободно поднимающуюся надъ звучнымъ рядомъ колоннъ: венеціанское Palazzo Ducale съ его розовымъ мраморомъ и пряной красотой мимолетной аналогіей проносится въ сознаніи...

Странное совпаденіе и мало обоснованное! Но оно назойливо приходитъ на память и не хочется забыть о немъ. Это случайное сходство еще ярче, еще неоспоримѣе, почти съ математической убѣдительностью, заставляетъ ощущать различіе міра далекихъ внезапно налетѣвшихъ воспоминаній о лазурной странѣ, съ волнующими впечатлѣніями родного края и родного творчества!

---

Больше всего вкуса и мастерства проявили строители Воскресенскаго собора въ обработкѣ второго этажа галлерей-папертей, огибающихъ соборъ съ трехъ сторонъ. Это самая видная, бросающаяся въ глаза часть церкви и ея большая или меньшая нарядность опредѣляетъ общій *тонъ* архитектурнаго убранства. По замыслу художника, нѣсколько затемненному рамами и стеклами, вставленными впослѣдствіи въ пролеты галлереи, двойныя арки, столь полюбившіяся древне-русскимъ зодчимъ, давали цвѣтистый узоръ, казались издали затѣйливой каменной рѣзьбой. На фонѣ темной паперти ихъ симметрично бѣгущая цѣпь давала густое сочное пятно. Двойные арочные пролеты, въ той или другой трактовкѣ, украшаютъ почти всѣ каменныя церкви Россіи, относящіяся къ XVI и XVII вѣкамъ, но нигдѣ онѣ не даны въ такихъ изысканныхъ и чистыхъ формахъ, какъ въ Борисоглѣбскомъ соборѣ. При обиліи прямыхъ угловъ и линій въ наружномъ убранствѣ собора кажутся совершенно необходимыми ласковыя волнистыя линіи арокъ...

Южная стѣна собора, та, къ которой ведутъ затѣйливыя «святыя» ворота, декорирована богаче остальныхъ. Можетъ быть потому, что она выходитъ на главную улицу города. [1]).

---

[1]). В. Сусловъ. Очерки по исторіи древне-русскаго зодчества.

Галлерей, опоясывающихъ стѣны церкви, не знала византійская архитектура и первые вѣка русскаго церковнаго творчества. Онѣ непричастны къ религіозной символикѣ, связующей и опредѣляющей всѣ части христіанскаго храма, ихъ значеніе только бытовое и чисто эстетическое. Появляясь въ Москвѣ въ началѣ XVII вѣка подъ видомъ несложныхъ ходовыхъ папертей, [2]) галлереи привлекаютъ все большее вниманіе художниковъ и какъ красивое дополненіе къ основной архитектурѣ храма, и какъ самостоятельная задача, открывающая большія эстетическія возможности. Особенно широко и удачно воспользовались ими зодчіе Борисоглѣбскаго собора.

Торжественная красота его охватываетъ съ первыхъ же шаговъ. Едва минуешь двери крыльца,—идущая кверху лѣстница съ нависшими расписными сводами сразу сбиваетъ вниманіе съ позиціи равнодушнаго наблюденія и вызываетъ какой-то благоговѣйный интересъ. Художники XVII вѣка, люди патріархальной вѣры и весьма примитивнаго, повидимому, сознанія владѣютъ убѣдительностью и серьезностью, дѣлающей невозможнымъ легкое отношеніе къ ихъ творчеству. При всемъ несовершенствѣ и безжизненности церковнаго искусства, бѣдности его изобразительныхъ средствъ, они сумѣли запечатлѣть то святое и чистое, что тихо свѣтилось въ ихъ душахъ. Нельзя вообразить, что подъ эти своды войдетъ шумная толпа туристовъ съ шутливыми замѣчаніями и поверхностнымъ интересомъ и улыбнется тамъ, гдѣ такъ строго и благоговѣйно творили...

---

Хорошо подъ своды, расписанные изографами, перенести наши вѣчные споры между рыцарями «искусства для искусства» и фанатиками идейнаго искусства. Радость глаза или радость духа? Приговоръ, который выносишь изъ-подъ сводовъ древне-русскихъ церквей безапелляціонно рѣшаетъ сомнѣнія: прошло два вѣка съ тѣхъ поръ, какъ творили свои содержательныя фрески изографы и все же мы, люди иныхъ настроеній и мыслей, испытываемъ передъ ними минуты глубокаго волненія, восторга передъ наглядностью ихъ мистическихъ образовъ. Развѣ за такое отношеніе зрителя, за его взволнованное переживаніе созданнаго, не

[2].) Грабарь. Исторія русскаго искусства, т. II стр. 117.

отдастъ рафинированный эстетъ нашего времени всѣ комплименты упивающихся его линіями и пятнами?

Совершенно сказочное впечатлѣніе оставляютъ длинныя перспективы галлерей, заканчивающихся такой же росписной стѣной съ порталомъ (табл. XVIII.). Масса свѣта льется въ частыя окна, голубые и желтые тона фресокъ окрашиваютъ воздухъ, наполняютъ его пронизывающими дымчатыми лучами. И уходящая вдаль галлерея кажется волшебнымъ зыбкимъ миражемъ...

Въ Борисоглѣбскихъ фрескахъ преобладаетъ синій и желтый цвѣтъ; онѣ не такъ пестры и красочны, какъ стѣнопись Іоанна Предтечи въ Толчковѣ, но ихъ декоративный эффектъ гораздо спокойнѣе, выдержаннѣе и гармоничнѣе. Не выяснены имена изографовъ, росписывавшихъ Воскресенскій соборъ, но несомнѣнно, что это были мастера, стоявшіе на уровнѣ художественной культуры своего времени, соприкасавшіеся съ новаторскими тенденціями Москвы и царскихъ иконописцевъ, хотя и лишенные того мастерства и техническаго богатства, которое мы находимъ въ ярославскихъ работахъ Гурія Никитина и Дмитрія Григорьева «съ товарищи». Живопись внутреннихъ стѣнъ собора, если не считать громаднаго, полнаго, «съ низверженіемъ діаволовъ» Страшнаго Суда на западной стѣнѣ, слишкомъ догматична и не представляетъ большого художественнаго интереса. Въ папертяхъ же много любопытныхъ цикловъ и отдѣльныхъ изображеній, заслуживающихъ вниманія даже послѣ ознакомленія съ ярославскими церквами, дополняющихъ нѣсколькими существенными штрихами составленное по ихъ стѣнописямъ представленіе объ искусствѣ XVII вѣка. На внѣшней стѣнѣ западной паперти и въ юго-западномъ углу расположены очень характерныя изображенія исторіи Ноя. Тутъ—занятіе Ноя винодѣліемъ, его опьяненіе и осмѣяніе Хамомъ, постройка и нагрузка ковчега, потопъ, посылка голубя и окончаніе потопа. Условія освѣщенія не позволяютъ болѣе или менѣе удовлетворительно сфотографировать эту любопытнѣйшую серію картинъ и можно горячо рекомендовать всѣмъ интересующимся древне-русскимъ искусствомъ ознакомиться съ ней на мѣстѣ.

Исторія Ноя трактована съ большимъ реализмомъ. Живыя позы и выразительныя лица, столь рѣдкія въ практикѣ иконописи XVII вѣка, составляютъ драгоцѣнное качество борисоглѣбскихъ стѣнописей. Изографъ заботливо разсказываетъ, какъ построилъ Ной ковчегъ, поставилъ къ дверямъ его доску-сходни



Табл. XVII. — *Романовъ-Борисоглѣбскъ.* „Грѣхопаденіе“. Стѣнопись въ сѣверной паперти Воскресенскаго собора. 1670-е годы.

и по ней потянулись всевозможныя животныя, созданныя фантазіей иконописца. Затѣмъ ковчегъ блуждаетъ надъ землей, ставшей океаномъ; Ной выпускаетъ голубя и внимательно слѣдитъ изъ окна за его полетомъ. Напряженная, немного неловкая поза человѣка, выглядывающаго изъ узкаго отверстія, передана съ той трогательной наивностью, которой полно творчество мастеровъ ранняго Возрожденія...

Еще смѣлѣе, приближаясь къ самымъ границамъ дозволеннаго церковнымъ благолѣпіемъ, изобразилъ художникъ сцену опьяненія Ноя. Безстыдная поза и вялое старческое тѣло упившагося праотца написаны съ полнымъ знаніемъ анатоміи и неприкрашенной правдивостью. Немного болѣе условны, но все же достаточно выразительны, фигуры цѣломудренно отвертывающихся сыновей и злорадствующаго Хама. Иконописный стиль сказывается только въ вытянутости фигуръ, своеобразномъ пониманіи перспективы, въ условности обстановки и одеждъ. Насколько сознательно и вдумчиво относился изографъ къ своей задачѣ, показываетъ хотя бы лицо спящаго Ноя: тяжелая неподвижность чертъ спящаго человѣка, раскрытый ротъ, ослабѣвшія мышцы—все это подмѣтилъ и передалъ иконописецъ.

---

Обширныя стѣнописи паперти иллюстрируютъ почти весь Ветхій Завѣтъ: сотвореніе міра, очень интересное «грѣхопаденіе» и изгнаніе изъ рая, вавилонское столпотвореніе и т. д. Отмѣченный выше реализмъ Борисоглѣбскихъ фресокъ, наблюдательность и внимательность къ жизни ихъ творцовъ носитъ довольно оригинальный характеръ, идущій въ разрѣзъ съ современными понятіями о реализмѣ въ живописи. Изографы стремятся и достигаютъ правдивости, но не принимаютъ грубой, житейской правды. Изъ всѣхъ возможностей точнаго воспроизведенія сущаго они берутъ только драматическую правду, точность и многогранность внутреннихъ переживаній. Иконописцы чувствовали случайность внѣшней обстановки событій, деталей быта и эпохи; сущность явленія они видѣли въ взаимоотношеніи персонажей, ихъ дѣйствіяхъ, ихъ душевномъ состояніи, послѣдовательности разсказа. Художники реалисты XIX вѣка, въ погонѣ за силой впечатлѣнія любятъ изображать библейскія и евангельскія темы со всѣми подробностями быта, этнографіи и археологіи. Русскіе изографы XVII вѣка, не отказываясь отъ реалистическаго

языка, убѣжденно выдерживаютъ условный, миѳическій и далекій отъ современности стиль, который такъ необходимъ религіозной живописи, чтобы не опошлить ея образовъ, не воплотить ихъ въ земную оболочку.

На внутренней стѣнѣ южной паперти есть подробное изображеніе грѣхопаденія и изгнанія изъ рая (Табл. XXII.). На нашемъ снимкѣ взята только часть большой и связной композиціи. Безъ «фряжскаго» дѣленія на «клейма», т. е. отдѣльныя изображенія, разсказываетъ изографъ о сотвореніи человѣка, о жизни Адама въ раю, о наставленіи, данномъ Богомъ первымъ людямъ, о начальномъ моментѣ изгнанія изъ рая. Хронологическая непослѣдовательность изображеній объясняется тѣмъ, что этотъ циклъ раскинутъ на обѣихъ сторонахъ сводовъ паперти и нить библейскаго разсказа тянется ломаной линіей. На другомъ снимкѣ (табл. XVIII.), представляющемъ общій видъ южной галлереи, видны нѣкоторыя подробности, не захваченныя предыдущей таблицей.

Вѣрный своему девизу —«правда безъ точности», изографъ очень убѣдительно и наглядно описываетъ рай и жизнь въ немъ. Изъ-подъ его кисти возникаетъ красивый и чистый міръ, во всемъ подобный земному міру и земнымъ возможностямъ, но созданный въ иныхъ краскахъ и формахъ, чуждый всего уродливаго, злого и неопредѣленнаго. Имѣя дѣло почти исключительно съ мистическими темами и символическими образами, иконописецъ ни на секунду не переходитъ въ лагерь романтиковъ: фантастическая флора и фауна его рая не слишкомъ оторвана отъ тѣхъ впечатлѣній и воспоминаній, которыя даетъ человѣку природа. Изображая рай, изографъ постарался дать все возможное богатство и красоту растительныхъ формъ. Рай—чудный, свѣтлый лѣсъ; его пригорки и долины усажены «райскими кринами», странными деревьями и дивными травами. Ихъ пышныя формы, повидимому, творились по контрасту: райская природа должна быть совершенно иная, чѣмъ природа земли, родины, Руси. И придумываются зубчатыя пальмы—но все-таки деревья, затѣйливо завитые стебли, но все-таки травы такія же, какъ и на полянахъ въ костромскихъ лѣсахъ, въ лугахъ за Волгой...

Животныя, населяющія рай, гораздо разнообразнѣе, но, повидимому, частью заимствованы съ западныхъ гравюръ, потому что не могъ иконописецъ такъ хорошо изучить и воспроизвести формы оленя, не встрѣчающагося въ нашихъ краяхъ. Въ раю



Табл. XXIII. г. ***Романовъ-Борисоглѣбскъ.*** Видъ на Романовскую сторону.

обитаютъ бѣлые олени, кабаны, козы, единороги, кролики, пѣтухи, курицы. Фигуры животныхъ выписаны съ такимъ изяществомъ и спокойствіемъ, такъ дополняютъ идиллическую картину рая, такъ благородны и отвлеченны ихъ позы, что присутствіе кабановъ и куръ въ церковной композиціи совершенно не кажется прозаизмомъ: это не скотный дворъ, а блаженное существованіе «Божьей твари», наполняющее землю жизнью, движеніемъ и шумомъ.

---

На внутренней стѣнѣ западной паперти среди другихъ библейскихъ сюжетовъ есть очень интересное изображеніе Вавилонскаго столпотворенія (Табл. XXI).

Очень точно и детально разсказываетъ изографъ библейскій миѳъ, но совершенно не считается съ реалистическимъ правдоподобіемъ. Вавилонская башня—гигантъ въ соотношеніи съ фигурами ея строителей представляется двухэтажной сельской колокольней; толпа работающихъ племенъ сведена къ 6—7 человѣкамъ. Вершина же башни, чтобы подчеркнуть ея колоссальные размѣры, окутана облаками; надъ ними Саваофъ съ державой.

Мы слишкомъ разсудочны; безпощадный къ иллюзіямъ и художественному обману анализъ всегда къ услугамъ нашего сознанія. Трудно повѣрить наивному разсказу изографа, мудраго и довѣрчиваго ребенка. Но разъ преодолѣвъ критическій подходъ къ его творенію, поддавшись живому и остроумному изображенію второй трагедіи человѣчества, нельзя не полюбить это искусство, побѣждающее своей устойчивостью, своимъ тихимъ и упорнымъ нашептываніемъ. Именно—нашептываніемъ библейскаго преданія такимъ обстоятельнымъ, словно помнитъ иконописецъ самое событіе и передаетъ свои впечатлѣнія: на башнѣ воздвигался уже седьмой этажъ, при помощи блоковъ поднимали на ея вершину строительные матеріалы и кипѣла работа, когда разразился гнѣвъ Божій надъ кощунственными строителями. Грянулъ громъ и поразилъ работающихъ: одни падаютъ съ высоты, безпомощно простирая руки, не успѣвши даже выпустить каменныя плиты, другіе держатся за ушибленныя свалившимися обломками головы, третьи лежатъ на землѣ. Незамѣтно для себя, заботясь только о наибольшей наглядности изображенія, изографъ нѣсколько дополнилъ и видоизмѣнилъ библейскій разсказъ: не только наказалъ Богъ людей взаимнымъ непониманіемъ, которое трудно передать въ живописномъ образѣ, но и разрушилъ ихъ произведеніе...

Въ этомъ изображенiи столпотворенiя особенно рельефно выступаетъ эпическое спокойствiе иконописнаго творчества. Какъ древне-русскiй лѣтописецъ,—«не мудрствуя лукаво», не внося въ свое творчество ни тѣни субъективнаго отношенiя, взволнованнаго или восхищеннаго чувства, «знаменитъ» изографъ. Онъ сообщаетъ о величественной трагедiи человѣчества, но умѣетъ сохранить полную безмятежность: ни гнѣва, ни трепета, ни злобы къ наказаннымъ не проскальзываетъ въ фрескѣ Воскресенскаго собора. Нѣтъ даже намека на страданiя, на боль, на ужасъ потерявшаго радость общенiя человѣчества: безстрастныя и неподвижныя лица наказанныхъ Богомъ вполнѣ соотвѣтствуютъ общему тону разсказа.

---

Среди стѣнописей Борисоглѣбскаго собора есть рядъ очень цѣнныхъ по замыслу сценъ изъ русской исторiи,—крещенiе Владимiра Святого, крещенiе Руси и т. д. Нацiональныя темы въ иконописи XVII вѣка—явленiе очень рѣдкое; къ нимъ невольно привлекается вниманiе, потому что изображая событiя родной исторiи, иконописецъ имѣетъ всѣ основанiя преодолѣть традицiю, дать волю своему индивидуальному пониманiю. Но ожиданiя не оправдываются: иконописный стиль переноситъ историческiя событiя въ обычную условную обстановку, счищаетъ всякiй нацiональный и бытовой налетъ. Картины изъ русской исторiи ничѣмъ не отличаются отъ изображенiй земной жизни Христа или нравоучительныхъ притчъ.

---

Когда двери, ведущiя изъ паперти въ церковь, открыты, за ними разстилается перспектива обширнаго храма, залитаго стѣнописью, съ мерцающимъ вдали золотомъ иконостаса, съ просторными легкими сводами. Изъ западной галлереи видѣнъ стоящiй недалеко отъ входа огромный образъ Нерукотвореннаго Спаса (Табл. XX).

Почти саженный, темный и строгiй, ликъ, окаймленный золотомъ рѣзной рамы, одиноко вырисовывается въ перспективѣ храма. Въ папертяхъ свѣтло и просторно, снопы лучей льются въ окно, оживаютъ бархатные тона фресокъ. Но полумракъ въ соборѣ и грозныя аскетическiя черты Христа тонутъ въ мистической дымкѣ вѣковъ и темнаго письма...

Преданіе относитъ этотъ древній образъ, гораздо болѣе древній чѣмъ самъ соборъ, къ XV вѣку и разукрашиваетъ его происхожденіе цвѣтистой легендой. Говорятъ, что его принесла Волга и прибила къ Борисоглѣбскому берегу. Говорятъ о дарѣ какого-то невѣдомаго князя, можетъ быть Романа, основателя Ронова, привезенномъ монахами изъ замерскаго края. Каково бы ни было происхожденіе образа, онъ необыкновенно умѣстенъ въ соборѣ XVII вѣка: онъ даетъ выразительный контрастъ съ радостной красотой окружающаго, углубляетъ и обосновываетъ ее. Въ храмѣ, воплощающемъ міропониманіе и художественныя стремленія XVII вѣка, онъ является отзвукомъ прежнихъ вѣковъ— тревожныхъ и грозныхъ. Если въ Борисоглѣбскихъ стѣнописяхъ мы узнаемъ о кроткой и безмятежной душѣ художниковъ XVII вѣка, то страдающіе и строгіе глаза Спаса напоминаютъ о другомъ искусствѣ, болѣе древнемъ, но и болѣе вдохновенномъ, воплотившемъ трепетное смиреніе народа-страдальца.

Спасъ грозный и страдающій, проникновенно глядящій широко открытыми печальными глазами,—весь ликъ незабвенно прекрасный своей одухотворенностью, свидѣтельствуетъ о иконописномъ мастерствѣ XV и XVI вѣковъ. Это было робкое, художественно незначительное искусство, обладавшее нѣсколькими, очень ограниченными, образами, безконечно повторявшее одни и тѣ же изображенія. Декоративная красота, пышность и разнообразіе сюжетовъ, находимое въ стѣнописяхъ второй половины XVII вѣка, были завоеваны позднѣе. Спасъ, «Отечество»—т.-е. Богъ-Отецъ, Богоматерь, праздники, евхаристія, ангелы и святые— вотъ обычныя темы древне-русскаго иконописца.

Но не заботясь о сложности и стройности композиціи, иконописецъ XVI вѣка все вниманіе и все умѣнье направляетъ на достиженіе наибольшей выразительности ликовъ. Вырабатывается изумительный типъ Христа, значительно превзошедшій свой византійскій подлинникъ, потому что искусство Византіи опять таки прежде всего руководилось декоративными задачами: аскетическая строгость византійскихъ ликовъ достаточно шаблонна и безсодержательна. Нѣтъ въ христіанскомъ искусствѣ всего міра болѣе опредѣленнаго и выразительнаго образа Христа, чѣмъ выработанный ранними русскими изографами, первыми мастерами національной живописи.

Не только небесная строгость, но и любовь, не только божественное величіе, но и земное страданіе,—*жалость* къ грѣш-

ному и безпомощному человѣчеству, исходитъ отъ лика Борисоглѣбскаго Спаса, такого же неуловимаго и загадочнаго, какъ взглядъ сфинкса, какъ улыбка Джіоконды, какъ всякій художественно закрѣпленный символъ. И вѣчное отношеніе человѣка къ Богу, и торжественныя слова молитвы, и ужасъ передъ невѣдомымъ рокомъ, пути котораго вѣдомы только Ему, русская стихійная печаль и жалость, отзвукъ кровавыхъ битвъ и жажда покоя и созерцанія—все мелькаетъ въ потемнѣвшихъ чертахъ Спаса,—неуловимое и недѣлимое, и потому-то особенно волнующее...

---

Народъ, создавшій такіе памятники какъ ярославскія церкви, какъ борисоглѣбскій соборъ, не могъ не воплотить въ нихъ свою душу. По нимъ, какъ по раскрытой книгѣ, можно читать народное пониманіе красоты, его мистику, его религію, его міроощущеніе, которое всегда переливается изъ души творящаго въ твореніе. Какъ по картинѣ или поэмѣ мы изучаемъ душу художника, такъ и по коллективнымъ созданіямъ народа мы узнаемъ о немъ.

*Вчитываясь* въ фрески и архитектурныя созданія, находишь въ нихъ только свѣтлыя и радостныя слова: словно изъ всѣхъ впечатлѣній міра особенно цѣнилъ и глубоко воспринималъ народъ только красивое, безмятежное и умиленное. Но уже темный ликъ Спаса въ Воскресенскомъ соборѣ вноситъ ноту чего-то трагическаго. Его пристальный, страдающій взглядъ нарушаетъ праздничную красоту окружающаго. Словно на веселомъ пиру раздалось одно измученное слово—и уже къ стихійной радости нѣтъ возврата!

Спасъ—чужой собору, далекій, пришедшій изъ глуби вѣковъ. Разсматривая фресковыя изображенія стѣнъ Воскресенскаго собора, можно найти и въ нихъ гармонирующія съ вѣщимъ ликомъ трагическія переживанія. Эти рѣдкіе и съ трудомъ открываемые проблески народной души кажутся болѣе откровенными, болѣе глубинными ея переживаніями.

На западной стѣнѣ собора, на пространствѣ многихъ десятковъ квадратныхъ аршинъ написанъ Страшный Судъ. Нѣсколько сотъ фигуръ, съ трудомъ разбираемыхъ на громадной площади, до крайности усложняютъ евангельское сказаніе. Страница священнаго писанія развернулась подъ рукой изографовъ въ величественную поэму. Такія изображенія Страшнаго Суда попа-



Табл. XXIV. *г.* ***Романовъ-Борисоглѣбскъ.*** Воскресенскій соборъ на Борисоглѣбской сторонѣ. Колокольня и ограда. 1652-1670 г.

*г.* ***Угличъ.*** Крыльцо ц. Іоанна Предтечи. 1689-1700 г.

даются въ XVII вѣкѣ повсемѣстно; почти въ каждой церкви ярославской и московской области, украшенной стѣнописью, есть Страшный Судъ на западной стѣнѣ и рѣже—въ папертяхъ. Колоссальная же композиція Воскресенскаго собора является исключительной по полнотѣ и грандіозности. Содержаніе этой живописной поэмы, которое съ трудомъ удается *считывать* и то при условіи предварительнаго ознакомленія съ подлинниками, составляетъ цѣлый апокрифъ съ замысловатыми символами, кошмарными образами религіозной мистики и своеобразной примитивной фантастикой. Все запутано, сдвинуто внѣ времени и пространства въ какую-то сумбурную явь, такую же туманную, какъ и излюбленный народомъ въ XVII вѣкѣ апокалипсисъ, какъ и его апокрифическія сказанія. Если же найти ключъ къ сложной композиціи, выяснить взаимоотношеніе ея частей, связующую ихъ логику и послѣдовательность,—запутанные образы проясняются и выступаетъ дивное созданіе религіозно вдохновленнаго искусства... (Табл. XIX.).

Въ верхней части композиціи свѣтлое, блаженное царство: стройный ритмъ линій, чинная «райская» группировка фигуръ. Выше всего—Богъ Отецъ, ниже Духъ Святой въ небесномъ сіяніи, еще ниже въ свѣтломъ ореолѣ великій судья—Христосъ второго пришествія. Свѣтъ исходитъ отъ него и кладетъ блики на одежды окружающихъ ангеловъ и святителей.

Около осѣняющаго Христа—экстатическія фигуры Іоанна Предтечи и Богоматери. Кругомъ—грозное ангельское воинство съ мечами. Ихъ тьмы темъ и безчисленные ореолы уходятъ ввысь. Передъ ними сидятъ апостолы съ раскрытыми книгами. Ниже подъ облаками стоятъ православные святители и епископы, и сзади ихъ затерявшаяся фигура «благочестиваго разбойника»—первымъ вошедшаго въ царство Божіе. Въ этой части композиціи такъ же плавно закругляются ритмичныя линіи, какъ и вверху; изографы понимали *языкъ линіи* и чувствовали, что впечатлѣніе высшаго блаженства, высшей гармоніи достигается ближе всего ритмическимъ рисункомъ. Въ усвоеніи этого нѣтъ большой художественной заслуги, но много мастерства въ практическомъ примѣненіи эстетической аксіомы.

Ниже Христа—орудія его пытки и казни, а еще ниже, апокрифическая «карающая десница» сжимаетъ трепещущія души и держитъ вѣсы надъ головой судимой души. Надъ *головой души*—это кажется нелѣпостью, но это такъ: древне-русскіе иконо-

писцы часто изображали душу въ видѣ маленькаго, голаго человѣчка, то вылетающаго изо рта умирающаго, то уносимаго ангелами къ небу, то шествующаго по мытарствамъ! На правую чашку вѣсовъ крылатый ангелъ кладетъ свитокъ добрыхъ дѣлъ, а вокругъ лѣвой вьются маленькіе бѣсы—«чертики» съ песьими головами и крючьями стараются опустить ее.

Еще ниже, уже на землѣ,—трубящій ангелъ и встающіе изъ гробовъ праведники и мученики. Совершенно иного характера композиція лѣваго нижняго угла. Здѣсь переплетаются ломающіяся линіи, острые углы—и путанность рисунка даетъ впечатѣніе смятенности и тревожной суеты. Испуганно переговариваются, разводятъ въ ужасѣ и недоумѣніи руками грѣшники; ангелъ съ копьемъ поражаетъ ихъ. Тутъ толпятся всѣ народы земные: евреи въ библейскихъ хламидахъ, нѣмцы въ западныхъ кафтанахъ и высокихъ шляпахъ, курчавые арапы въ балахонахъ съ бѣлыми воротниками, турки въ тюрбанахъ и халатахъ. Ихъ отгоняютъ копьями ангелы и тянутъ крючьями въ адъ бѣсы...

Обычное изображеніе грѣшниковъ въ видѣ всѣхъ извѣстныхъ древней Руси народовъ довольно подробно разработано въ Страшномъ Судѣ борисоглѣбскаго собора, но еще обстоятельнѣе представляетъ ихъ иконописный подлинникъ XVIII вѣка: [1]) «...Моисей показываетъ жидамъ Христа, въ рукѣ свитокъ, а въ немъ писано: «Азъ вамъ дахъ законъ, вы же не послушасте меня...» А стоятъ: 1) Жиды. 2) Литва. 3) Арапы синіе. 4) Индіяне. 5) Измаильтяне песьи головы. 6) Турки. 7) Срацыны. 8) Нѣмцы. 9) Ляхи. 10) Русь...»

Среди грѣшниковъ извивается громадными кольцами змѣй—искуситель, одно изъ воплощеній дьявола. На его спинѣ сидятъ смертные грѣхи—зависть, ненависть, осужденіе, клевета, лихоимство, гнѣвъ и т. д. Въ самомъ низу адъ, выписанный въ красно-желтыхъ тонахъ: въ лѣвомъ его углу показаны наказанія за смертные грѣхи, въ правомъ—въ огненномъ морѣ мучается, кишащая какъ комокъ червей, толпа грѣшниковъ. Въ композиціи, гдѣ детально и поименно обозначены грѣхи и бѣсы, теряетъ свой смыслъ, неизбѣжное въ каждомъ Страшномъ Судѣ XVII вѣка, символическое изображеніе круга (земного шара?) съ четырьмя фантастическими существами,—«невѣрными царствами»:

---

[1]) *Ѳ. Буслаевъ.* Историческіе очерки русской словесности и искусства т. II. стр. 133. СПБ. 1861 г.



Табл. XV. с. *Карина* и Іоанна Предтечи видъ отъ Волги. 1680-1700 г.

персидскимъ въ видѣ крылатаго льва, мидійскимъ въ видѣ кабана, вавилонскимъ—грифона, и римскимъ—шестиглавой гидры... Есть такое клеймо и въ борисоглѣбскомъ Судѣ.

Таковы наиболѣе жуткіе образы, грезившіеся людямъ древней Руси: грѣхъ и смерть—два трагическихъ лика, гнетущихъ сознаніе патріархальнаго христіанина и оба они проявляютъ всю свою власть на Страшномъ Судѣ. Но трагическое чувство христіанина лишено остроты и безысходнаго отчаянія: для него всегда остается надежда на «милость Божью». И символы зла, образы чорта и бѣса представляются довольно безобидной нечистью— «принесенные на Русь извнѣ, вмѣстѣ съ христіанствомъ, не нашли себѣ въ психологіи и историческомъ опытѣ народа собственнаго содержанія; народъ не всегда видитъ въ нихъ даже и представителей стихіи зла. Въ сказкахъ даже сатана становится мелкимъ бѣсомъ, смѣшнымъ чертенкомъ...» *) Не только въ сказкахъ, но и въ иконописи: бѣсы, фигурирующіе въ картинѣ Страшнаго Суда, тѣ же чертенята, которые шкодятъ въ сказкахъ, надуваютъ простодушныхъ мужиковъ, а въ день второго пришествія потащутъ крючьями грѣшниковъ!

---

Русскій народъ неспособенъ создать ни Мефистофеля, ни Люцифера, ни романтическаго Демона. Образъ Добра ближе и нужнѣе ему, чѣмъ образъ Зла, но идея демонизма не была ему абсолютно чужда. Въ радостный обликъ сѣвернаго храма XVII вѣка назойливымъ, постояннымъ диссонансомъ врываются такія черты, какъ пугающая фантастика Страшнаго Суда въ Воскресенскомъ соборѣ. Убѣжавшимъ отъ нея на два съ половиной вѣка ея кошмарные образы кажутся забавными, но когда-то больно впивались они въ сердца. Воскресающіе мертвецы мучали надеждой на загробную встрѣчу; бѣсы, тянущіе грѣшниковъ, и муки грѣшныхъ душъ требовали дорогой оплаты тоской и слезами за веселье, за житейскую суету, за любовь и даже за уныніе.

Въ эпически безстрастномъ изображеніи Суда все же проскальзываетъ страхъ, немного истеричная смятенность, вѣчное тоскливое напряженіе: въ немъ вторая стихія русской души, такая же властная, какъ и ея всеобъемлющая жалость и жажда

*) *Ѳ. Буслаевъ.* Истор. очерки русской словесности и искусства, т. *II*.

мира. Съ большой чуткостью вспомнили о ней въ XIX вѣкѣ два наиболѣе русскихъ художника—Нестеровъ и Суриковъ.

Разсматривая стѣнописи Борисоглѣбскаго собора, среди наивныхъ, какихъ-то изумительно довѣрчивыхъ изображенiй божества и божественныхъ событiй часто приходится сталкиваться съ тѣмъ же тревожнымъ настроенiемъ, которое наполняетъ «Страшный Судъ». Неправильно видѣть въ немъ только отзвукъ терроризирующей византiйской мистики, въ немъ есть и живительная сила — динамическое начало русской души. Любовь и жажда мира всегда квiетична, склонна къ безусловному принятiю мiра и людей, къ тихому умиленiю. Трагическая же искорка, питаемая образомъ грознаго бога, карающаго не только «араповъ» и «нѣмцевъ», но и всѣхъ, кого одолѣваютъ грѣхи, а отъ нихъ не свободенъ никто, говоритъ объ идеализмѣ, о присутствiи идеала нравственной чистоты, иногда до ужаса остро напоминающаго о себѣ, о своей лучезарной красотѣ. Въ традицiонную формулу «святой Руси» надо внести поправку: надрывъ знала русская душа и до Достоевскаго!

---

Изъ безчисленныхъ художественныхъ сокровищъ Воскресенскаго собора заинтересовываютъ своимъ страннымъ видомъ клиросы. Они поставлены—каждый на шести рѣзныхъ деревянныхъ львахъ. Львы корчатъ невѣроятныя гримасы,—высовываютъ языки, скалятъ зубы, кривятъ пасть, какъ готическiя химеры. Высокое совершенство рѣзьбы сказывается не только въ чистотѣ отдѣлки, но и въ могучей выразительности. Такiе миѳическiе звѣри довольно часто попадаются въ церквахъ московской и ярославской области, особенно много ихъ разсыпано по Владимiрской губернiи, но Борисоглѣбскiе самые *страшные*. Къ сожалѣнiю оказалось невозможнымъ ихъ сфотографировать.

Ихъ появленiе въ русскихъ церквахъ кажется загадочнымъ. Непонятнымъ оно остается и послѣ внимательнаго разслѣдованiя обнаруживающаго, что здѣсь имѣетъ мѣсто одна изъ прихотей исторiи искусства, склонной къ крутымъ неожиданностямъ. Въ 1260 годахъ итальянскiй скульпторъ Никколо Пизано сдѣлалъ каѳедру для проповѣдниковъ сначала въ пизанскомъ баптистерiи, затѣмъ въ сiенскомъ соборѣ. Цоколь онъ украсилъ четырьмя львами*).

*) „Berühmte Kunststätten“ IX „Siena“ L. Richter. Leipzig 1901.

Какимъ-то чудомъ этотъ декоративный мотивъ, очень характерный для итальянскаго Возрожденія, донесся до Руси и слегка преображенный—немного огрубѣвшій и принявшій оттѣнокъ сказочной чудовищности, вошелъ въ моду и держался, повидимому, чуть не до XIX вѣка.

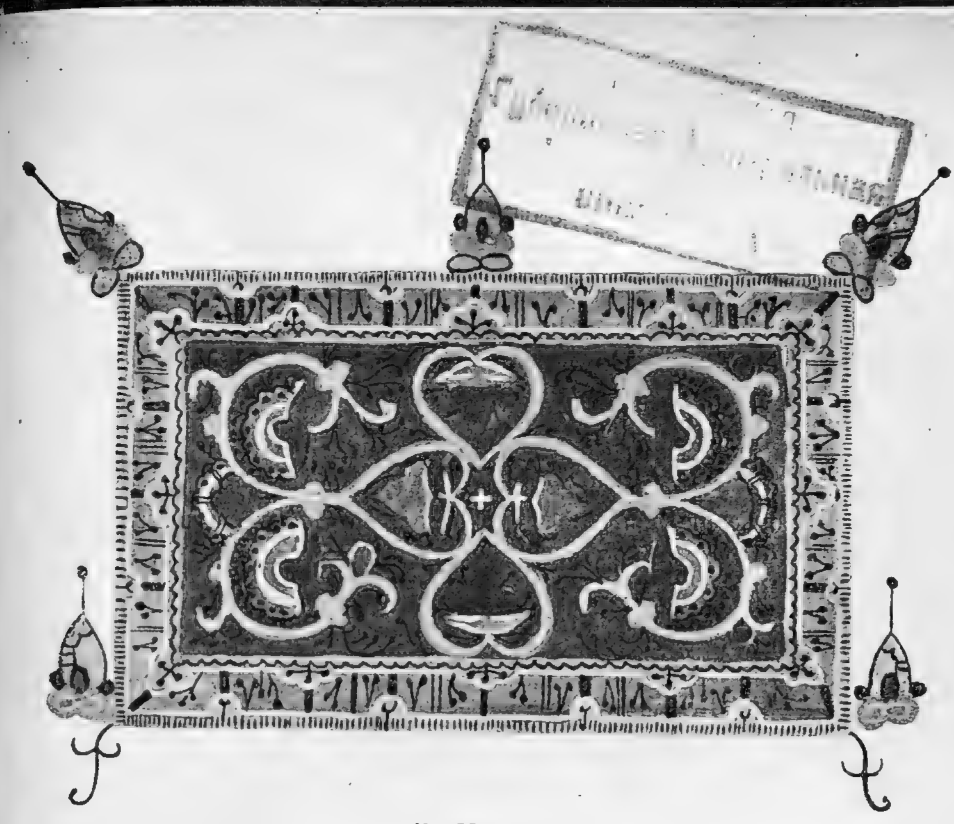
---

Выходя изъ-подъ цвѣтистыхъ сводовъ собора къ сѣрому небу и дощатымъ заборамъ, спускаясь опять къ Волгѣ, тоскуешь по минутамъ пережитаго восторга. Хочется вновь вернуться къ росписнымъ галлереямъ, къ милому нашептыванію фресокъ и досаднымъ кажется тихій городокъ, жалкимъ и ненужнымъ. Осень бросаетъ и крутитъ золотые листья и кажется, что на этой землѣ вѣчно царитъ безпросвѣтная осень. Но проходитъ горесть разставанья, душа воспринимаетъ спокойнѣе и дивный соборъ среди чахлаго городка становится понятнымъ. Онъ кажется символомъ большой и непонятной страны, совмѣщающей высшую красоту съ вопіющимъ безобразіемъ. Страну крови и слезъ, но умѣющую создавать изъ нихъ райскія пѣсни, обворожительныя сказки, среди звѣрствъ томящуюся по любви и справедливости...





Табл. XVI. *г. Угличъ.* ц. Іоанна предтечи. 1689-1700 г.



## III. Угличъ.

Если бы разрушились внезапно всѣ памятники прошлаго, забылись преданія и сгорѣли книги,—душа человѣчества обѣднѣла бы и изсохла, замолкъ бы одинъ изъ самыхъ звучныхъ ея аккордовъ. Обрушились бы ступени величественной лѣстницы вѣковъ, утратилось бы чувство жизни во времени и одиночество безъ прошлаго и съ слабой мыслью о будущемъ ограничило человѣка мелкими тревогами его настоящаго существованія. Не потерянную исторію пришлось бы жалѣть и ея мудрыя указанія для практики будущаго, но ту святую лирику воспоминаній, безмѣрно обогащающую и украшающую душу, одухотворяющую центры минувшихъ культуръ.

Такихъ залежей культурной энергіи, мѣстъ воспоминаній мало въ мертвыхъ равнинахъ Россіи и тѣмъ дороже немногіе города, при соприкосновеніи съ которыми встаютъ тѣни прошлаго и вносятъ даже въ будничную душу печаль, восторгъ, преклоненіе и задумчивость...

Угличъ—сонный городокъ на Волгѣ, весь сотканъ изъ ветхихъ легендъ и родныхъ воспоминаній, близкихъ со школьной скамьи, съ первыхъ прочитанныхъ историческихъ книгъ. Здѣсь нельзя не быть поэтомъ, не отдаваться тому благовѣйному молчанію, которое

царитъ надъ великими могилами и надъ кладбищами древнихъ культуръ. Теперь въ Угличѣ выходитъ газета и мечтаютъ о желѣзной дорогѣ, но эти завоеванія современности кажутся анахронизмомъ. «Слава прожита» и не вѣрится, что на старомъ пепелищѣ расцвѣтетъ снова жизнь. Даже боишься этого: еще много свободнаго мѣста въ Россіи и слишкомъ мало такихъ романтичныхъ уголковъ.

Посѣтившіе Угличъ никогда не забудутъ первую встрѣчу съ нимъ. Круто поворачиваетъ Волга, рѣдѣетъ хвойный лѣсъ, уже нѣсколько верстъ тянущійся по берегамъ. Потомъ выплываютъ группы куполовъ, блестятъ главы блеклымъ серебромъ, выростаютъ бѣлыя стѣны. Самого города, его домовъ и садовъ почти не видно,—только древнія церкви безъ конца вырисовываются на высокомъ берегу. Среди нихъ, какъ фальшивая нота, аляповато сіяетъ золотомъ новый соборъ.

Съ Волги Угличъ даетъ идеальный обликъ древне-русскаго города. Далеко отодвинуты и не видны фабрики, нѣтъ шума и грохота современныхъ городовъ, каменныя громады не затемняютъ горизонта. Визгливый кашинскій пароходъ, какъ пришелецъ изъ другого міра, не нарушаетъ общаго впечатлѣнія.

---

Угличъ расположенъ на обѣихъ берегахъ Волги. Древняя и главная часть—на правомъ. Угличъ, по лѣтописямъ «Углече поле», названное такъ отъ образуемаго въ этомъ мѣстѣ Волгой крутого поворота, одно изъ древнѣйшихъ славянскихъ поселеній сѣвернаго Поволжья. Уже лѣтопись относитъ его начало къ «древнѣйшимъ и незапамятнымъ временамъ».

«Богоспасаемый градъ Угличъ начался съ древнѣйшихъ и незапамятныхъ временъ. Устроился и возвеличился Яномъ. Янъ же пріятъ отъ великаго князя Игоря повелѣніе, во еже на избранномъ мѣстѣ тѣхъ Углянъ, поставити градъ елико мощно. И вдался Игорь въ руки Печенегъ, и градъ начался строитися изволеніемъ великой княгини Ольги. И тако создался градъ велій и лѣпотою изрядный, и не премени рекомаго древле имени Углянъ и нарекоша Угличъ» *). Лѣтописецъ сообщаетъ довольно подробно о первой обстройкѣ Углича: городъ строился семь

*) Серебряниковская и Супоневская лѣтописи. Цитир. по Ѳ. Киссель. Исторія Углича.





Табл. XXVII. г. ***Угличъ.*** „Палаты царевича Димитрія“. 1462 г.

лѣтъ и былъ обведенъ глубокимъ рвомъ, наполнявшимся водой изъ Волги черезъ нарочно устроенныя ворота; вынутая при рытьѣ его земля составила валъ, окружающій городъ съ трехъ сторонъ. Съ четвертой же городъ примыкалъ къ крутому берегу Волги. Древній городъ, валъ и ровъ отчасти сохранились до сихъ поръ. Высохшій ровъ и Волга образуютъ островъ, на которомъ кромѣ нѣсколькихъ церквей и остатковъ княжьяго двора, расположенъ тѣнистый городской садъ. (Табл. I).

Отъ древнихъ построекъ, кромѣ «палатъ царевича Димитрія»—зданія XV вѣка, въ Угличѣ ничего не сохранилось. Недавнія раскопки въ древнемъ «городѣ» обнаружили фундаменты обширныхъ каменныхъ сооруженій: приблизительно въ XIII вѣкѣ въ Угличѣ уже существовалъ каменный княжій дворъ. Эти отрывочныя данныя и случайныя указанія въ древней письменности свидѣтельствуютъ о значительности древняго Углича, но исторія его темна, и больше сохранилось о немъ красивыхъ легендъ и преданій, чѣмъ документальныхъ свѣдѣній. До 1212 года Угличъ входилъ въ составъ ростовскаго княжества. Въ 1240 году онъ начинаетъ укрѣпляться при князѣ Владимірѣ Константиновичѣ, начинается цвѣтущая полоса его существованія и къ этому времени, повидимому, слѣдуетъ отнести остатки найденныхъ обширныхъ сооруженій.

Если собрать всѣ разрозненныя свѣдѣнія о вражескихъ нашествіяхъ, сопровождавшихся по обычаю полнымъ разрушеніемъ города, на Угличъ, то становится понятнымъ отсутствіе памятниковъ древнѣе XV вѣка. Въ 1237 году Угличъ былъ взятъ Батыемъ; въ 1293—новое разореніе отъ татаръ; въ 1371 году городъ превращенъ въ пепелъ княземъ Михаиломъ Тверскимъ, въ 1408—разрушительное нашествіе Эдигея. И свои, и чужіе въ продолженіе нѣсколькихъ вѣковъ стирали съ лица земли многострадальный городъ...

Въ 1329 году наслѣдники князя Романа продали свое угличское княжество Іоанну Калитѣ, но, какъ видно, присоединеніе къ Москвѣ не спасло городъ отъ послѣдующихъ разореній. Что щадили непріятели, уничтожали пожары. Неоднократно выгоралъ городъ, и въ 1491 году выгорѣлъ цѣликомъ *).

Въ 1584 году въ Угличъ была сослана мать царевича Димитрія со всей семьей и родственниками. Этой ссылкѣ и послѣ-

*) Ѳ. Киссель. Исторія города Углича.

довавшему за ней загадочному убійству ребенка-царевича обязанъ Угличъ своей популярностью. «И лобыза царевича Ѳеодоръ, и вельможи прослезися, и посла его на Угличъ, и посла съ нимъ двѣсти человѣкъ жильцовъ, для сбереженія и ради царскія чести, четыре приказа стрѣльцовъ: приказъ московскихъ, да приказъ конныхъ, да два приказа пѣшихъ»...—сообщаетъ морозовская лѣтопись.

Трагическая смерть царевича и причисленіе его церковью къ лику святыхъ сдѣлало изъ Углича уже въ XVII вѣкѣ центръ религіознаго паломничества и щедрыхъ даровъ на церковное строительство. Во второй половинѣ XVII вѣка городъ украшается рядомъ великолѣпныхъ церквей, опредѣляющихъ его теперешній обликъ. Воскресенскій монастырь, церковь Іоанна младенца или Предтеченская, церковь Димитрія, что на Крови, и рядъ другихъ менѣе значительныхъ, украшаетъ Угличъ выдающимися архитектурными памятниками. Теперь въ Угличѣ около 7,000 жителей и 29 церквей...

---

На мѣстѣ древняго «города» теперь образуютъ красивую архитектурную группу, окруженную деревьями городского сада,—церковь Димитрія, что на Крови, поставленная на откосѣ надъ Волгой, Преображенскій соборъ, построенный при Петрѣ I на мѣстѣ древнѣйшей деревянной церкви Углича и не представляющій художественнаго интереса, его колокольня, еще небольшая безвкусная церковь, палаты царевича Димитрія и курьезная городская управа, эпохи Александра I—въ стилѣ Empire, доморощенный отзвукъ классической архитектуры. Кругомъ городской садъ съ деревяннымъ павильономъ, носящимъ названіе «лѣтняго клуба» и эстрада, на которой въ лѣтніе вечера играетъ духовой оркестръ изъ 3—4 человѣкъ. Такъ дремлютъ въ непосредственномъ сосѣдствѣ величавые памятники минувшаго и безцвѣтная современность захолустья!

Палаты царевича Димитрія — драгоцѣнный памятникъ XV вѣка. Церковныхъ сооруженій этого времени сохранилось достаточно, гражданскихъ же почти ни одного. Приходится дорожить каждой стѣной, а угличскія палаты превосходно сохранились и являются не только художественнымъ, но и бытовымъ памятникомъ. Палаты построены княземъ Андреемъ Васильевичемъ око-

ло 1480-го года [1]). Онѣ составляли только часть обширнаго княжьяго двора, сохранившуюся благодаря какой-то счастливой случайности. За четыре съ лишнимъ вѣка палаты неоднократно перестраивались, но тѣмъ не менѣе ихъ сохранность является почти безукоризненной и откинувъ нѣкоторыя слишкомъ свободныя добавленія, сдѣланныя въ недавнее время (крыльца, рѣзные коньки), мы можетъ считать ихъ дивнымъ памятникомъ ранняго московскаго зодчества. (Таб. XXVII).

Квадратный дворецъ состоялъ изъ двухъ палатъ, верхней и нижней и двухъ темныхъ подваловъ подъ ними. Никакого внутренняго убранства теперь не сохранилось, но жуткое впечатлѣніе оставляютъ низкіе своды и сѣрыя стѣны палатъ. Ихъ тѣснота и темнота говорятъ о жизни; такой же суровой, какъ своды созданныхъ ею стѣнъ, о душѣ, такой же робкой и угнетенной, какъ свѣтъ, проскальзывающій въ узкія окна. Окна-бойницы, готовыя каждую минуту къ защитѣ, неприступныя кованныя двери, мощныя стѣны, вѣчное опасеніе и вѣчная готовность къ бою, кажется, вытѣсняли изъ этихъ жилищъ все нѣжное, ласковое и тихое. И люди, что населяли ихъ, «страдающіе и бурные», должны были постигать только карающаго Бога, молиться только въ угрюмыхъ и «покаянныхъ» храмахъ...

Теперь въ палатахъ музей. Въ подвалѣ показываютъ дрожки, на которыхъ «былъ перевезенъ прахъ полководца Кутузова». Въ верхней комнатѣ много церковныхъ древностей и художественныхъ издѣлій XVII и XVII вѣковъ, но ихъ старина кажется современностью въ сравненіи съ самими сводами и широкими стѣнами палатъ.

Музей, какъ и большинство нашихъ провинціальныхъ хранилищъ, совершенно не даетъ того, чего ждешь отъ него: мѣстныхъ, провинціальныхъ древностей, имѣющихъ отношеніе къ исторіи самаго города. «Ссыльной колоколъ» съ надписью, объясняющей его исторію: «Сей колоколъ, въ который били въ набатъ при убіеніи благовѣрнаго царевича Димитрія въ 1593 году присланъ изъ города Углича въ Сібірь въ ссылку во градъ Тобольскъ къ церкви всемилостивѣйшаго Спаса, что на торгу, а потомъ на софійской колокольнѣ былъ часобитной. Вѣсу въ немъ 19 пудовъ 20 фунтовъ». Значки угличскихъ ремесленныхъ це-

---

[1]) И. Грабарь. Исторія русскаго искусства, т. I, стр. 234.

ховъ и нѣсколько гравюръ и иконъ—вотъ все, что есть въ музеѣ относящагося до мѣстной исторіи.

«Палата царевича Димитрія» зовется такъ по имени своего послѣдняго обитателя. Причемъ главное помѣщеніе музея, къ которому ведетъ деревянное крыльцо и лѣстница, именуется «Царевичевой комнатой». По словамъ единственнаго историка Углича Ѳ. Кисселя,—дворецъ подновлялся: послѣ разоренія Углича поляками при Михаилѣ Ѳеодоровичѣ и вторично въ первыя десятилѣтія XIX вѣка. Наконецъ окончательная реставрація, приведшая палаты въ ихъ теперешній видъ, произведена въ 1890—92 годахъ. При послѣдней реставраціи устроена крыша съ коньками и крыльцо, выдержанные въ русскомъ стилѣ XVII вѣка. Если глазъ мирится съ рѣзными коньками крыши, то ни въ коемъ случаѣ нельзя этого сказать про дубовое крыльцо. Суровый XV вѣкъ не зналъ такой роскоши, такого обилія рѣзныхъ украшеній и крыльцо совершенно не гармонируетъ съ простыми массами дворца.

Архитектурная обработка палатъ отличается большой сдержанностью, очень характерной для русскаго XV вѣка, производящей торжественное и какое-то *властное* впечатлѣніе: безъ всякаго кокетства и декоративнаго туалета высятся могучія стѣны. Только въ верхней части ихъ проходитъ довольно нарядный поясъ кирпичнаго узора...

Недалеко отъ дворца, ближе къ Волгѣ лежитъ нѣсколько пушекъ и пищалей, совершенно неожиданныхъ въ мирномъ городкѣ. Историкъ Углича, упоминая о нихъ, замѣчаетъ, что это тѣ пушки, «которыми угличане разили въ 1611 году поляковъ»... Несмотря на засвидѣтельствованную храбрость «разившихъ» угличанъ, ихъ городъ все же былъ взятъ и разгромленъ.

---

Въ нѣсколькихъ саженяхъ отъ дворца и пушекъ стоитъ небольшая церковь царевича Дмитрія «на Крови», поставленная на мѣстѣ убійства царевича. Ея незамысловатая архитектура обычнаго типа московскихъ церквей XVII вѣка не производитъ впечатлѣнія, но историческое событіе, связанное съ ея сооруженіемъ, красивое расположеніе на высокомъ берегу Волги, трава и деревья кругомъ, обширная декорація рѣки, песчаныхъ береговъ и бѣлыхъ домиковъ — все это украшаетъ и поэтизируетъ скромную красную съ бѣлымъ церковку...



Табл. XXVIII. г. ***Угличъ.*** Переходы Воскресенскаго монастыря. 1650-е годы.

Церковь Дмитрія на Крови, какъ и всѣ вообще созданія народнаго русскаго зодчества, разсчитаны на широкій просторъ, отсутствіе кругомъ конкурирующихъ по высотѣ точекъ, затемняющихъ эффектъ главокъ, на нетронутый пейзажъ для фона. Московскія церкви, затертыя современными каменными громадами, утрачиваютъ всю свою архитектурную красоту, ими можно любоваться только какъ декоративными мотивами. Только въ заглохшихъ городкахъ Поволжья и сѣвера можно оцѣнить великое искусство древне-русскихъ зодчихъ.

Единственный памятникъ начала XVII вѣка въ Угличѣ, заслуживаюшій полнаго вниманія, уже упоминавшаяся выше Успенская «Дивная» церковь въ Алексѣевскомъ монастырѣ, построенная въ 1628 году [1]). Великолѣпная трехшатровая церковь вполнѣ оправдываетъ утвердившееся за ней прозваніе, но не роскошью и богатствомъ декорацій, а чисто архитектурной гармоніей.

Каменныя шатровыя церкви появились въ концѣ XVI вѣка въ Москвѣ и распространились по всей московской области. «Дивная» церковь говоритъ о вліяніи московскихъ мастеровъ на Угличъ. Это вліяніе становится еще замѣтнѣе во второй половинѣ XVII вѣка. Угличскія церкви ближе къ московскимъ, чѣмъ къ ярославскимъ. Въ нихъ нѣтъ ярославской пышности и многоцвѣтности, нѣтъ расписныхъ папертей, шатровыхъ придѣловъ. Грузное спокойствіе Москвы, отдаленно напоминающее строгія стѣны новгородскихъ и псковскихъ церквей, отличаетъ и угличскіе храмы.

---

Въ концѣ Спасской улицы у самой Волги, на площади, покрытой травой и окруженной задворками, вырисовывается дивная группа церквей — упраздненнаго Воскресенскаго монастыря и Іоанна Предтечи. Обѣ эти церкви—великолѣпныя разновидности русской архитектуры XVII вѣка. (Табл. XXV).

Нѣтъ въ Угличѣ, да и во всемъ Поволжьѣ, другого уголка, такъ сочно пропитаннаго ароматомъ древности. Церкви давно не поновлялись, вѣка наложили на нихъ свою разрушающую и украшающую въ то же время руку,—поблекли краски, обмякли линіи и смягчились углы. И эта «пыль вѣковъ» усиливаетъ архитектурную прелесть церквей, окутываетъ ихъ поэзіей былины.

---

[1]) *И. Грабарь.* Исторія русскаго искусства, т. II, стр. 87.

Громадное зданіе Воскресенскаго монастыря — явленіе совершенно исключительное въ древне-русскомъ зодчествѣ. Церкви, трапезныя, кладовыя, обширные переходы, звонница—все это соединено въ одно громадное цѣлое, очень связное и красивое. (Табл. XXX). Строителемъ Воскресенскаго монастыря былъ ростовскій митрополитъ Іона Сысоевичъ († 1691 г.). Объ его личности собрано пока мало свѣдѣній и совершенно не выяснены тѣ многочисленные мастера, которыми пользовался Іона при своихъ безконечныхъ постройкахъ. Ростовскій митрополитъ заслуживаетъ вниманія, какъ создатель новаго типа церковныхъ зданій, получившаго полное воплощеніе въ многочисленныхъ сооруженіяхъ ростовскаго кремля. Воскресенскій монастырь въ Угличѣ, стѣны, безчисленныя церкви, палаты и переходы ростовскаго кремля, зданія ростовскаго Борисоглѣбскаго монастыря съ величественными башнями ограды — таковы крупнѣйшія созданія митрополита Іоны. Онъ мечталъ о какомъ-то дворцѣ-церкви, о русскомъ Ватиканѣ, въ которомъ бы тѣсно сплетались церкви и митрополичьи палаты, который импонировалъ бы «стаду Христову» земнымъ могуществомъ и величіемъ его духовныхъ пастырей; власть церкви, по существу болѣе крѣпкая, чѣмъ самодержавіе московскихъ царей, воплощалась въ такихъ личностяхъ, какъ патріархъ Никонъ — и немногимъ уступалъ ему ростовскій Іона, митрополитъ-художникъ, создавшій церкви и палаты, какихъ не знала и царская Москва. Іонѣ удалось, повидимому, собрать вокругъ себя искусную дружину мастеровъ-зодчихъ и изографовъ, потому что во всѣхъ его сооруженіяхъ есть роднящія ихъ формы и художественные принципы, незнакомые въ другихъ мѣстахъ. Такъ, напримѣръ, оригинальная звонница Воскресенскаго монастыря повторена въ болѣе грандіозномъ размѣрѣ при ростовскомъ соборѣ; безконечные крытые переходы ростовскаго кремля, правда въ зачаточной формѣ, опоясываютъ Воскресенскій монастырь.

Воскресенскій монастырь — первая постройка Іоны. Здѣсь онъ былъ постриженъ въ монахи и впослѣдствіи, ставъ въ 1652 году митрополитомъ, вспомнилъ о скромномъ монастырѣ и украсилъ Угличъ теперешнимъ монастырскимъ зданіемъ, освященнымъ въ 1674 году [1]).

---

[1]) *А. Титовъ.* Описаніе Ростова Великаго, М. 1891 г., стр. 19.



Табл. XXIX. *г. Ярославль.* Церковь Илiи Пророка. 1647-1650 г.

Всѣ постройки Іоны характерны соединеніемъ церковной и гражданской архитектуры. Въ этомъ чудится мечта іерарха о созданіи монастыря-города, крѣпости вѣры, которая бы высоко сіяла крестами и главами, вѣнчала землю, царила надъ ней, оглашая звономъ своихъ колоколовъ. Группа Воскресенскаго монастыря состоитъ изъ двухъ церквей, соединенныхъ звонницей и окруженныхъ открытыми переходами (Табл. XXVIII). Сочетаніе свѣтскаго и духовнаго даетъ богатѣйшее разнообразіе архитектурныхъ формъ. Обязательный типъ церковныхъ построекъ не сковываетъ художника, новизна задачи открываетъ просторъ его изобрѣтательности. Всѣ формы и украшенія Воскресенскаго монастыря необыкновенно просты. Суровыя крѣпостныя стѣны нижней части несутъ арочные пролеты галлерей: ни одного декоративнаго пріема, щедро примѣняемаго древне-русскими мастерами въ обработкѣ арокъ и поддерживающихъ ихъ простѣнковъ, не встрѣчаемъ мы въ переходахъ Воскресенскаго монастыря. Только стѣны главной церкви Воскресенія Христова, выдѣляющіяся изъ общей массы, украшены обычной кирпичной орнаментаціей. Эстетическія понятія невѣдомаго художника, строившаго Воскресенскій монастырь и, можетъ быть, только исполнявшаго желанія Іоны Сысоевича, кажутся отсталыми, идущими отъ средоточеннаго, медлительнаго XVI вѣка, а не отъ цвѣтистаго XVII.

Въ архитектурномъ отношеніи монастырскія зданія, которыхъ до сихъ поръ не касалась рука поновителя, оригинальны мягкостью линій. Формы какъ бы вылѣплены руками на глазъ, а не вычерчены по циркулю и линейкѣ и это не только придаетъ имъ отпечатокъ подлинной, сѣдой древности, но и одухотворяетъ ихъ живой неправильностью и расплывчатостью. Подобная лѣпка массъ составляетъ основную черту Новгородско-псковской архитектуры; въ Москвѣ же, несомнѣнно, подъ вліяніемъ мастеровъ-итальянцевъ, завѣдывавшихъ въ концѣ XV вѣка технической стороной церковныхъ сооруженій, этотъ самобытный штрихъ русской архитектурной эстетики не прививается. Въ Угличскихъ церквахъ появляется опять и создаетъ исключительную живописность Воскресенскаго монастыря. Интересно отмѣтить, что эта архитектурная непринужденность по достоинству оцѣнена современными эстетами и постройки архитектора Щусева, работающаго въ русскомъ стилѣ, превосходно воспроизводятъ эти лѣпящіяся формы.

Но не въ архитектурномъ совершенствѣ незабываемое оба-

яніе Воскресенскаго монастыря. Уже больше ста лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, какъ упразднили монастырь и замолкла жизнь въ его стѣнахъ. Какая-то молитвенная тишина царитъ подъ его гулкими сводами. Шаркающіе шаги старика-сторожа и звонъ ключей—единственные звуки жизни. Здѣсь въ обители покоя не чувствуется теченіе времени: забывъ о часахъ и минутахъ, ни о чемъ не думая, отдаешься блаженному созерцанію; въ пролеты переходовъ смотришь на Волгу, на луга, на далекій лѣсъ у горизонта; бѣлая краска и чинныя линіи сводовъ гипнотизируютъ, успокаиваютъ и нѣтъ силъ встряхнуться, вернуться въ себя и разстаться съ вѣковой идилліей...

---

Недалеко отъ Воскресенскаго монастыря на той же зеленой площади красивая церковь Іоанна Младенца. (Табл. XXVI). Вмѣстѣ съ монастыремъ она образуетъ ту пышную группу церквей, которая первой бросается въ глаза при приближеніи къ Угличу съ Волги. Церковь Іоанна-младенца или Предтеченская поставлена между 1689 и 1700 годами. Ея изящныя формы даютъ оригинальный синтезъ Москвы и Ярославля. По своеобразной компановкѣ самой церкви, шатровой колокольни съ многочисленными «слухами», по красотѣ нѣжнаго изысканнаго силуэта—это послѣдній цвѣтокъ XVII вѣка, сильно запоздавшій, но еще болѣе яркій, еще болѣе плѣнительный, чѣмъ его раннія и зрѣлыя созданія. Характерно, что при всей изысканности этой церкви, словно предвосхищающей наступающую грацію XVIII вѣка, въ обработкѣ ея нижней части и превосходнаго крыльца съ «пузатыми» столбами,—та же расплывающаяся мягкость линій, что и въ грузныхъ массахъ Воскресенскаго монастыря. (Табл. XXIV).

---

Въ Угличѣ сохранилось много старинныхъ домовъ. Ихъ художественная обработка относитъ ихъ ко второй половинѣ XVII вѣка, но полной увѣренности не даетъ. Западныя вѣянія, налетѣвшія съ петровскими реформами, доходили до глухой провинціи съ значительнымъ опозданіемъ. Весьма вѣроятно, что Угличъ всю первую половину XVIII вѣка жилъ до-петровскими художественными традиціями. Угличане—природные археологи и горячіе патріоты родного города, обыкновенно указываютъ, что такимъ домамъ 200 лѣтъ. Устойчивость этой цифры опять-таки не способствуетъ ея убѣдительности. Но во всякомъ случаѣ въ

старинныхъ домахъ Углича мы имѣемъ драгоцѣнный памятникъ древне-русскаго быта, потому что даже тамъ, гдѣ нарушена внѣшность дома, измѣнены крыльца, крыши. наличники,—планъ, расположеніе и даже характеръ помѣщеній—сохранились идеально.

На углу Старой Ростовской и Петербургской стоитъ двухэтажный каменный домъ. Его когда-то нарядный фасадъ, по угламъ и карнизамъ усаженный изразцами, даетъ представленіе о внѣшности богатыхъ частныхъ домовъ XVII вѣка. Забота о красотѣ странно сочетается съ сжатой планировкой и скромными размѣрами стѣнъ. О бытовомъ укладѣ стараго Углича даетъ хорошее представленіе домъ Овсянникова на Ярославской улицѣ. Каменный домъ съ деревянными пристройками, повидимому, выстроенъ въ XVIII вѣкѣ, —но эволюція жизни въ древне-русскомъ русскомъ городѣ шла такимъ медленнымъ темпомъ, что по нему можно судить и о двухъ - трехъ предыдущихъ вѣкахъ. Въ домѣ только двѣ жилыхъ «парадныхъ» комнаты, все остальное занято хозяйственными помѣщеніями—крохотными и обильными кладовыми, житницами и т. д. Все это разрушается, полы проваливаются и темныя каморки, когда-то населенныя и оживленныя, кажутся заброшенными игрушками.

Трудно въ другомъ русскомъ городѣ встрѣтить такую любовь и гордость своимъ прошлымъ, какъ въ Угличѣ. Кромѣ весьма спорныхъ историческихъ свѣдѣній, каждый угличанинъ охотно дѣлится многочисленными преданіями и легендами. Преданія окутываютъ каждую церковь, каждый уголокъ Углича, ихъ разсказываютъ всѣ — и половые двухъ чахлыхъ гостиницъ, и носильщики на пристаняхъ, замѣняющіе извозчиковъ, и патріархальные церковные сторожа, и даже — торговки сѣмечками и яблоками. Современная пошлость наложила свои лапы и на легенды угличанъ: въ нихъ рѣдко засіяетъ непосредственность и красочность былиннаго творчества и завѣтный миѳъ переходитъ въ тусклую болтовню. Такъ о церкви Николы «Пѣтушки» вамъ разскажутъ, что въ древніе годы на мѣстѣ ея являлся въ теченіе двѣнадцати ночей красный пѣтухъ, кричалъ «ку-ка-ре-ку»! и чтобы избавиться отъ него, рѣшили построить церковь...

Угличъ не принадлежитъ къ числу городовъ-музеевъ. Въ его немногочисленныхъ памятникахъ мало яркихъ созданій прошлаго и знакомиться съ творчествомъ древней Руси лучше въ Ярославлѣ или Ростовѣ. Но нигдѣ нѣтъ такой идилліи прошлаго,

какъ здѣсь. Какъ элегическое кладбище, гдѣ покоятся дорогія могилы, гдѣ незримо бродятъ призраки прошлаго, воспоминанія о немъ—ничѣмъ не замутненныя и не встревоженныя, притягиваетъ этотъ сонный городокъ.

Въ немъ душа открываетъ какія-то формулы прошлаго, которыхъ не найдешь въ музеяхъ и архивахъ. Много поколѣній трудилось и умирало на этой землѣ. Осталась память только объ ихъ коллективномъ творчествѣ, осталось дѣло ихъ общихъ усилій, но личность — сотни и тысячи личностей, исчезли безслѣдно. И въ этой коллективности русской культуры, ея вѣчной неспособности выдвинуть памятныхъ героевъ и титановъ, порой чудится ея бѣдность, тусклое безличіе единицъ, составлявшихъ ея цѣлое. Но въ Угличѣ родится увѣренность въ другомъ; въ томъ, что эта общность и безыменность культуры, близкая къ стихійному творчеству природы, прокладываетъ какой-то новый путь человѣческому труду, къ которому вернется міръ, когда сознаетъ, что какъ бы ни была могуча личность, коллективъ еще могучѣе, еще прекраснѣе, еще стихійнѣе...

---

На всемъ протяженіи русской культуры нѣтъ области болѣе свободной отъ чужихъ, не переработанныхъ еще вліяній, чѣмъ Ярославское Поволжье, и нѣтъ періода большаго расцвѣта, чѣмъ вторая половина XVII вѣка. Русская душа яснѣе всего кристаллизовалась въ творчествѣ Ярославской области.

Италія издавна служитъ мѣстомъ паломничества культурнаго человѣчества. Каждая пядь ея обѣтованной земли, каждый камень ея старыхъ городовъ полонъ святыхъ, волнующихъ и очищающихъ воспоминаній, каждый слѣдъ ея былой жизни становится реликвіей. Но въ прошломъ родины мы не умѣемъ найти реликвій...

Можно изучать, описывать, любоваться художественными созданіями и духовной сложностью, — это не трудно и не ново. Роковой барьеръ препятствуетъ полюбить то свѣтлое, что было въ прошломъ, сдѣлать его такимъ же милымъ и нужнымъ, какъ минувшіе вѣка Италіи. Есть много причинъ, укрѣпляющихъ этотъ барьеръ, мѣшающихъ живымъ силамъ современной Руси безъ пренебреженія и ненависти отнестись къ минувшей: уже давно



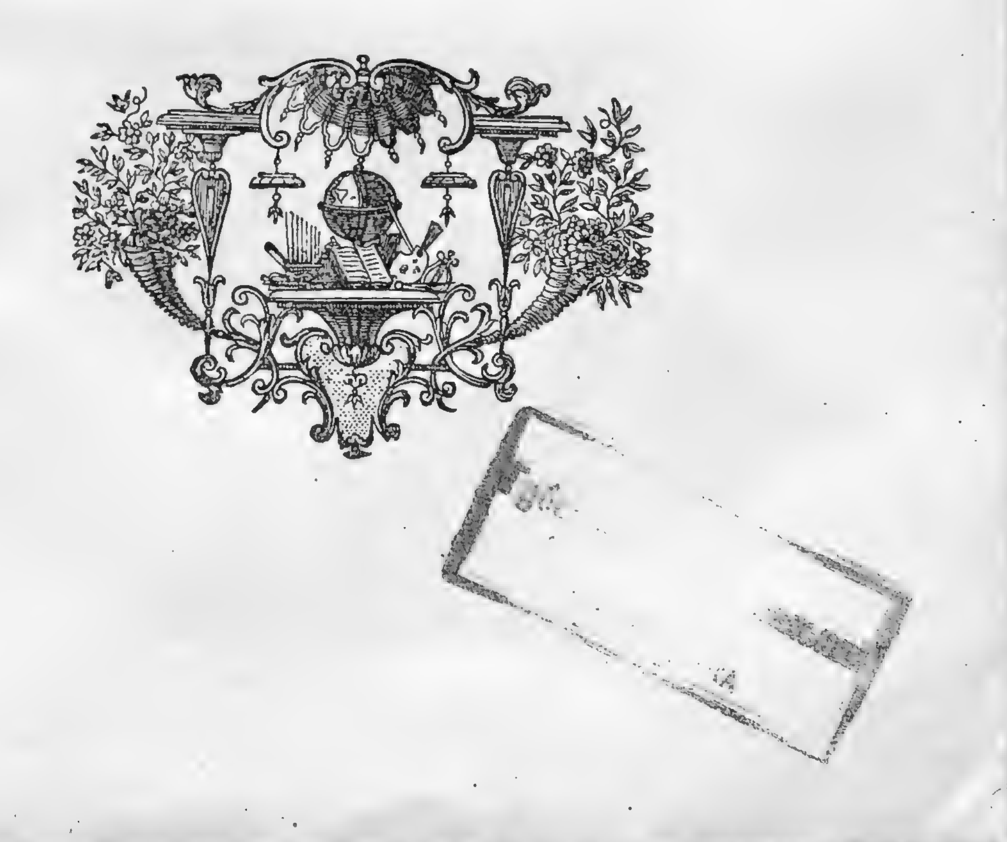
Табл. XXX. *г. Угличъ.* Воскресенскій монастырь. 1670-е годы.

нечистыя руки превратили русскую исторію въ арсеналъ доводовъ за всякое невѣжество, насиліе и застой; уродства и ужасы современности детонируютъ въ прошломъ и менѣе всего способствуютъ любовному вниманію къ землѣ, на которой такъ трудно и скверно живется!

Отказъ отъ связи съ прошлымъ не проходитъ даромъ: гаснетъ какой-то ясный и чистый огонекъ въ душѣ, потому что каждое сердце, чтобы сіять полнымъ спектромъ, должно входить какъ звено въ міровую цѣпь вѣковъ, какъ Антей приникать къ лону родной земли.

Много темнаго въ древней Руси, но тѣмъ дороже то святое и солнечное, что есть въ ней. Нужно полюбить эти положительныя цѣнности, потому что онѣ вливаютъ бодрящую силу въ усталую и измученную душу. Чудотворное лекарство отъ выѣдающей злобы современнаго русскаго человѣка—любовное единеніе съ родной землей.

И это тѣмъ желательнѣе и возможнѣе, что уже въ творчествѣ до-петровской Руси раскрылись тѣ дивныя свойства русской души, которыя двигаютъ нашу культуру, создаютъ ея міровую мощь и позволяютъ мечтать о великомъ русскомъ словѣ, которое спасетъ міръ; все честное и свѣтлое найдетъ въ прошломъ Руси могучихъ союзниковъ...



# ОГЛАВЛЕНІЕ.




# Выпускъ I.

Обложка и всѣ рисунки исполнены въ собственномъ Графическомъ Институтѣ Т-ва „ОБРАЗОВАНІЕ“ ФОТО-ТИНТО-ГРАВЮРОЙ.

